TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE

VIERTELJAHRESSCHRIFT

FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

UND STILKRITIK

Jahrgang II Heft 4

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND STILKRITIK

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG:

Gerda Neukomm, Rütistrasse 11, Zürich 7

Inhalt des 4. Heftes II. Jahrgang

OKTOBER 1944

Seite	237	*Notkers Pfingsthymne*	Wolfram von den Steinen
„	255	*Wilhelm von Poitiers und die Anfänge der abendländischen Poesie*	Theophil Spoerri
„	278	*Zum Stil des „Zarathustra"*	Michael Landmann
„	303	*Chronik*	
„	311	*Glossen*	

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Albert Heubi, Kilchberg; Michael Landmann, Basel; Fritz Meyer, Bassersdorf; Julius Rütsch, Zofingen; Theophil Spoerri, Universität Zürich; Wolfram von den Steinen, Universität Basel.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

NOTKERS PFINGSTHYMNE

Von Wolfram von den Steinen.

DOMINICA S. PENTECOSTES

Sancti spiritus
assit nobis gratia,
Quae corda nostra sibi faciat
habitaculum,
Expulsis inde cunctis vitiis
spiritalibus.
Spiritus alme,
illustrator hominum:
Horridas nostrae
mentis purga tenebras.
Amator sancte sensatorum
semper cogitatuum:
Infunde unctionem tuam
clemens nostris sensibus.
Tu purificator
omnium flagituorum, spiritus,
Purifica nostri
oculum interioris hominis,
Ut videri
supremus genitor
possit a nobis,
Mundi cordis
quem soli cernere
possunt oculi.
Prophetas tu inspirasti,
ut praeconia Christi
praecinuissent inclita:
Apostolos confortasti,
uti tropaeum Christi
per totum mundum veherent.
Quando machinam
per verbum suum

fecit deus
caeli terrae marium:

Tu super aquas 15
foturus eas
numen tuum
expandisti, spiritus.

16 Tu animabus
vivificandis
aquas fecundas:

Tu aspirando 17
das spiritales
esse homines.

18 Tu divisum
per linguas mundum et ritus
adunasti, domine:

Idolatras 19
ad cultum dei revocas,
magistrorum optime.

20 Ergo nos supplicantes tibi
exaudi propitius,
sancte spiritus,

Sine quo preces omnes cassae 21
creduntur et indignae
dei auribus.

22 Tu qui omnium
saeculorum sanctos
tui numinis
docuisti instinctu
amplectendo, spiritus,

Ipse hodie 23
apostolos Christi
donans munere
insolito et cunctis
inaudito saeculis

24 Hunc diem gloriosum
fecisti.

Analecta hymnica mediiaevi t. 53 (1911) Nr. 70, ed. Cl. Blume.

AM PFINGSTTAGE

Des heiligen Geistes
Gnade sei mit uns,

Die unsre Herzen als ihr Tempelhaus
sich erwählen wird,

Wenn ihnen alle Geistgebrechen erst
ausgetrieben sind.

O Geist des Segens,
der die Menschen leuchten macht:

In unsrer Seele
läutre die grause Finsternis.

Du Hehrer, der die immer rege
sinnenden Gedanken liebt:

Gelinde giesse deinen Balsam
tief in unsre Sinne ein.

Du Verklärer, Sühner
aller Schändlichkeiten, hoher Geist,

Sühne und verkläre
unsres innern Menschen Augenlicht,

Dass zu sehen
den höchsten Vater
wir ermächtigt sind,

Den zu schauen
nur reinen Herzens
Augen mächtig sind.

Propheten hast du begeistert,
dass den Heldenruhm Christi
vorausbesang ihr Heroldslied:

Apostel hast du gefestigt,
dass die Siegfahne Christi
ihr Arm in alle Länder trug.

Als durch sein Wort einst
den ganzen Weltenbau

Gott erschaffen
von Himmel, Erde und Meer,

Da über die Wasser
hast deinen Odem du,
sie beglutend,
ausgebreitet, hoher Geist.

Du, in den Seelen
Leben zu zeugen,
befruchtest die Wasser:

Du mit dem Geisthauch
spendest den Menschen
das geistige Wesen.

Die durch Sprachen und Sitten
getrennten Völker —
du hast sie vereinigt, Herr:

Götzendiener dem Dienste
Gottes gewonnen,
bester aller Lehrer du.

Und nun uns, die auf zu dir rufen,
erhöre, geneige uns,
heiliger Himmelsgeist,

Ohne den alle Bitten leer sind,
unwürdig, vor den Ohren
Gottes dazusein.

Der du Heilige
aller Erdenzeiten
durch umfangenden
Einstrom deines Odems
tief belehrt hast, hehrer Geist,

Und nun selber heut
an die Jünger Christi
die unfassliche
und den Zeiten allen
unerhörte Spende gabst —

Hast diesem Tag die Glorie
verliehen.

Notkers Gedicht gibt allgemein eine Feier des heiligen Geistes; auf den besondern Anlass, das Pfingstfest, weist erst der Schlussakkord. Der Dichter beginnt mit einer Anrufung: möge der Geist die Seelen von Sünde reinigen und damit das innere Auge für die Schau Gottes klar machen (1—11). Dann preist er diesen Geist in einigen seiner Werke: Er hat die Propheten des alten, die Apostel des neuen Bundes inspiriert. Er hat am Uranfang über den Wassern geschwebt, und daher hat noch heute Wasser die Kraft, Seelen zum Leben zu erwecken, nämlich in der Taufe (14—16). Auch durch seinen unmittelbaren Anhauch vergeistigt der Geist die Menschen. Er hat die seit dem Turmbau von Babel auseinandergerissene Menschheit neu zur Einheit geführt — eine Anspielung auf das Pfingstwunder, das ja die Sprachverwirrung für seinen Augenblick wieder rückgängig machte. Zugleich ist es der Geist, der die Heiden zum wahren Glauben zurückruft — zurück: denn nach der biblischen Auffassung sind sie von der Uroffenbarung abgefallen. Er stellt also die ursprüngliche, von der Sünde verwirrte Ordnung wieder her. An dieser Stelle tönt noch einmal ein Gebet auf (20—21), und dann folgt der feierliche Hinweis auf Pfingsten: der Geist, der zu allen Zeiten die Heiligen inspiriert hat, hat doch diesem einen Tage durch seine Herabkunft einen beispiellosen Glanz verliehen.

Das Gedicht blickt also frei und weit umher, Gedanken und Bilder berufend, die damals näher lagen als heute. Wenn die Anordnung dieser Bilder nicht ohne weiteres einleuchtet, so empfindet man doch schon beim ersten Lesen die reiche Füllung und einen starken Anstieg im Ganzen der Hymne.

Gang des Gedichtes. Notker hat offenbar nicht einfach die Magnalien des heiligen Geistes zu besingen gedacht: sonst hätte er Marien Empfängnis erwähnen müssen, ferner nach dem Sinne seines Zeitalters wie der Liturgie wohl auch die Macht des Geistes über die niedern Geister, die sich in Wundern kundtat, und sein Thronen in der himmlischen Trinität. In diesem Sinne hat eine Reichenauer Pfingstsequenz die Aufgabe verstanden und Notkers Gedicht umgemodelt (Anal. hymn. 34 Nr. 36). Was aber ist das in-

nere Gesetz von *Sancti Spiritus?* Hier müssen wir Schritt für Schritt dem Dichter folgen.

Der Anruf. *Des heiligen Geistes Gnade sei mit uns . .* Mit uns, das ist die singende Gemeinde der Brüder, in die der Dichter sich einordnet. Der Geist erscheint zunächst grammatisch wie sachlich, als dritte Person; man singt über ihn, man wünscht ihn ins eigne Herz hinein, aber man hat ihn nicht darin. Er hätte da vorher vieles auszutreiben, Gebrechen, die ihm feindlich sind (3). Es beginnt also mit einem weiten, bewussten Abstand zwischen dem Göttlichen und uns.

Aber nun wandelt sich dies Entrückte, das eigentlich unser Herz bewohnen sollte, ins Du, in die zweite Person: ein dreifacher Anruf — *Spiritus alme, Amator sancte, Tu purificator* — überfliegt den Abstand. Und zwar steigert sich das Gebet schon äusserlich, indem die Verssätze anwachsen; der dritte Anruf übergreift zwei Doppelstrophen, und er zuerst gebraucht das machtvolle *Tu,* das im weitern Fortgang immer stärker und voller aufklingen wird. Um was wird gebetet? Das Anfangswort von den Gebrechen im Herzen hat bereits darauf gewiesen. Reinigen soll uns der Geist, der selber lichthaft (illustrator) ist, und im Gedanken an dieses Lichtgewalt wird die menschliche Finsternis als «grausig» fühlbar. Aber schon verengt sich der Abstand: wenn der Geist verständige Gedanken liebt (6), so kann er wenigstens einem Teil unsres Menschtums nicht fremd sein; möge er dieses unser Gutes steigern, es durch seinen Einstrom vollenden! — Jeder empfindet an dieser Stelle die Brücke von Sinnvollen, Besonnenen (sensatus) zu den menschlichen Sinnen (sensus). Auch dem neuen Testament galten diese als heilig (z. B. 1. Cor. 14, 19—20); Notker lässt mit dem Wort fühlen, dass der Himmelsgeist eben nicht nur den Kopf, sondern den ganzen Menschen ergreift. — Und nun die dritte Bitte: die Reinigung vom Schlechten und Schändenden tönt noch einmal auf (8), aber sie wendet sich sofort zur Reinigung nicht von, sondern für etwas, zur Klärung unsrer höchsten Kraft, die ohne göttliche Hilfe allerdings wenig vermag. Allein mit ihr erreicht sie das grösste, was sich nur denken lässt, die Schau Gottes (9—11).

Der grosse Gang dieser Gebetsstrophen wäre noch an manchen Einzelheiten aufzuzeigen. Erwähnt sei nur: Notker bezeichnet als die menschliche Sphäre, auf die der Geist einwirkt, zuerst *mens,* die Seele — dann *sensus,* die Sinne — endlich *oculum interioris hominis,* das innere Auge. Es ist ein Weg zum immer Bestimmteren hin. Vor allem aber, der Weg führt aufs Positive hin. Am Anfang erklingt etwas von Austreibung der Laster, wobei zwar offen bleibt, ob der Geist sie bewirke oder wir selber sie als Vorbereitung auf ihn durchzuführen haben (3). Aber auf dies Negative kommt das Gebet nicht mehr zurück. Der Geist treibt nun nicht aus, er läutert; und dabei liegt der Ton nicht auf dem Beseitigen, sondern auf der schöpferischen Kraft. Der Geist läutert Finsternis — durch Licht; er spendet die (reinigende, feiende) Salbung; er klärt das Auge für den Anblick Gottes. Dieser Anblick aber ist nicht nur Verheissung, wie in den Seligpreisungen, sondern Gegenwart, wie im Johannesevangelium.

Die Taten des Geistes. So hat sich mit den Gedanken des Gebetes der Beter emporgehoben. Sein «inneres Auge» ist rein genug geworden, nicht zwar um den Schöpfer in sich selber zu schauen, aber doch um die Schöpfertaten zu schauen, die Gottes Geist in den Menschen wie im All vollzogen hat.

Auf die Taten des *Creator Spiritus* (dieser Ausdruck des Rabanus Maurus erscheint indessen nicht) weist der Dichter in drei Doppelbildern, die nach Art eines Diptychons sich gegenüberstehen. Zuerst kommt das historische Bild, das jedem Gläubigen wie Gegenwart lebendig ist: hie die «begeisterten» Propheten, dort die geistgestärkten Apostel. Die Strophen (12—13) sind bis ins kleinste aufeinander abgestimmt, und der Name Christi klingt als Achse des Diptychons vernehmlich heraus. Auf diesen Helden — denn mit Heldenworten umgibt ihn der Dichter, *praeconia inclita, tropaeum* — strahlt der Geist hin und von ihm her in die Zukunft.

Nun aber rückt Notker die Grenzen weit auseinander und gibt als zweites ein kosmisches Doppelbild. Hie der Geist, der als wärmender, befruchtender Odem über den Urwassern schwebt — dort der Geist, der durch das Taufwasser die

Seelen ins Leben ruft, aber auch ohne das mittelnde Element die Menschen durch «Angeistung» zu ihrem wahren Wesen führt. Das ist der Geist als Schöpfer im höchsten Sinne, in der Einheit mit Gottvater und dem ewigen Logos (Verbum), von den Anfängen der Zeit bis an ihr Ende hin wirkend. Wir stehn auf der Höhe der Hymne, dem kosmischen Bilde ist ein etwas breiterer Raum gegönnt, und schwer intonieren die Strophen mit immer neuem Du. Was hier dem modernen Menschen und zumal dem Nichtkatholiken ferne liegt, die strenge Verbindung des Ueberirdischen mit dem einfachen Element des Wassers, das wird gerade Dichtern im Ohre klingen, und es ist urchristliches Geheimwissen, an das äusserlich noch heute die Taufe erinnert.

Das dritte Doppelbild (18—19) zieht die Grenzen wieder enger und zeigt auf ein Wirken des Geistes, das historisch und bleibend zugleich ist; wir können es das kirchliche Bild nennen. Auf den Turmbau von Babel folgte die Sprachverwirrung, und aus ihr wiederum entstand der vorher in der Genesis nicht erwähnte Götzendienst. Beides, die weltlichen wie die religiösen Folgen des menschlichen Uebermuts, überwindet der Geist. Die Gespaltenheit der Völker hob er einmal im Pfingstwunder, hebt er dauernd in der römischen Kirche auf, und hierin erscheint er als Herr (domine); die Heiden aber rief er einst durch Christus, ruft er allezeit durch die Kirche zurück, und hierin erscheint er als Meister (magistrorum optime).

Das Mysterium. Und was ist nun mit diesem dreifachen Diptychon erreicht? Nachdem sich der Hymniker in dreifachem Gebet genug emporgehoben hatte, um den «höchsten Erzeuger» in seinen Taten augenhaft wahrnehmen zu können, zeigt er in der Mitte des Gedichtes die Welt und vornehmlich das Menschendasein erfüllt von dem lebenzeugenden Walten des Geistes. Er zeigt den Geist in den grossen Männern der Geschichte, er zeigt ihn im All wesend und durch das All auf die Menschen hauchend, er zeigt ihn als den Herrn und den Meister der Völker. Die Doppelbilder führen von der Erinnerung zur Gegenwart, und wiederum von der zeitlosen zur sichtbaren und verpflichtenden Gegenwart. Wer so das Göttliche schaut, der, es kann nicht anders

sein, ist selber davon erfüllt: er trägt das Licht in sich, das er ringsum huldigend erkennt.

Wenn sich also der Schluss der Hymne erneut dem Gebete zuwenden will, so spricht nun der Beter nicht mehr, wie beim Eingang, aus der Ferne des Gegenüber; er gedenkt nicht mehr der Unreinheit und der Finsternisse, die schon im ersten Gebete sich lösten. Worum fleht er jetzt? «Erhör uns in Huld» heisst es (20). Aber seltsam, es folgt gar keine nähere Bitte, sondern einzig die Lehre, dass Gebete o h n e den Heiligen Geist nichts erreichen können, ja unwürdig sind. Die eigentliche, unausgesprochene Bitte dieser Strophen lautet also: sei uns da, sei in uns — damit unser Gebet überhaupt eines sei. Das verschwiegene Wissen des Dichters rührt hier an das ewige Rätsel des Gebetes: Wer vom Göttlichen nicht berührt ist, kann gar nicht beten, denn seine Worte sind leer. Wen aber das Göttliche anrührt, der hat nichts mehr, darum zu beten, denn er ist erfüllt. Gäbe es allein Berührung oder Nichtberührung, so bestände hier ein heilloser Widerspruch; in Wahrheit gibt es dazwischen die Näherung des Göttlichen. Und so ist der grosse Anruf beim Beginn von *Sancti Spiritus* ein zuerst fast stockendes, zuletzt fast müheloses Sichnähern. Der Endanruf aber fühlt lange schon den Hauch des Göttlichen, nur weiss er ihn noch nicht, oder vielmehr: er ergreift dieses Wissen, indem er seine Worte bildet. Es ist, wie wenn einer die Augen aufgetan und das lachende Licht rund um sich erstaunend gepriesen hätte, um dann zu rufen: sieh mich an, Licht, weil, hätte ich dich nicht, ich nicht sehen könnte. Wer so riefe, hätte es im gleichen Augenblick begriffen, dass das Licht auch in ihm ist; denn er sieht ja.

Der Pfingsttag feiert die Herabkunft des Geistes: in Notkers Sang vollzieht sie sich neu. Das ist sein Mysterium, das sich nun in den Schlussversen ebenso einfach wie gewaltig vollendet. Da der Sänger den Heiligen Geist in sich spürt, hat er nichts mehr, worum er bete, er verliert sein Bedürfen, er verliert sein Ich und auch das Wir, das er eben noch sprach (ergo nos): er geht unter im Anschauen des geisterfüllten Heute. In allen Jahrhunderten hat der Geist die Heiligen umarmt — heute hat er den Aposteln etwas verliehen, was

noch über alle Jahrhunderte hinausreicht: so hat er diesen Tag glorreich gemacht. Schon die Form der Schlussverse macht erstaunen: erst eine grossgespannte Anbahnung, mit ihren gesteigerten Worten die weitaus längste Doppelstrophe des Gedichtes füllend — und dann, ein ganz kurzer, unendlich einfacher Hauptsatz. Bräche die Hymne gerade vor diesem Hauptsatze fragmentarisch ab, welch gebauschten Abgesang würde man wohl zu den beiden Vorstrophen vermuten! Aber gerade die vier Worte, die Notker setzte, krönen das Gedicht. *Hunc diem gloriosum fecisti* — alles andere versinkt vor der Glorie dieses Tages und dem schöpferischen Du.

Sancti Spiritus ist die Königin unter Notkers Mysterienhymnen. Was wir Mysterium nennen: dass der gefeierte göttliche Vorgang über alles Erinnern, Betrachten und Preisen hinaus in die Gegenwart gerufen werde, dass er sich unter den Feiernden neu vollziehe, herrlich wie am ersten Tag — das liess sich in dem geistigen Werk einer Hymne am klarsten gewiss dann erreichen, wenn die Herabkunft des Geistes selber zu feiern war. Indem der betende Sänger sich immer reiner zum Göttlichen emporhebt, indem der Gottesgeist sich in immer klareren, immer näheren Bildern dem Menschengeiste entgegenneigt, springt endlich ein Funke über und der Sänger geht ein in den zeitlosen Augenblick, in den Chor des von Gott geschaffenen, von Gott durchatmeten Weltalls.
«Sei uns geneigt, du, ohne den wir gar nicht bitten können» in diesen Versen, die nur Sinn haben, wenn sie Gebet und Erhörung zugleich sind, verstehn wir die Hymne im ganzen und das höchste von Notkers Hymnik überhaupt. Hier liegt soweit ein Einzelwort ihn geben kann, der Schlüssel.

Geistesgeschichtliche Vergleichung. Nachdem die Sequenz *Sancti Spiritus* über 650 Pfingsttage hin in unzähligen Kirchen erklungen war, wurde sie durch den reformatorischen Purismus des Konzils von Trient als ein Wucherung ungebildeter Jahrhunderte abgeschafft und hat seither ein Schattendasein geführt. Zwei andere mittelalter

liche Pfingstgedichte überstanden hingegen jenen barocken Bildersturm, und da die Kirche sie sang, haben auch die Weltkinder sie nicht selten gelesen. Es sind der klassische Brevierhymnus «Komm, Schöpfergeist»: *Veni, creator spiritus,* aus dem neunten Jahrhundert, und die gotische Reimsequenz «Komm, Heiliger Geist»: *Veni, sancte spiritus,* von etwa 1200. Mit diesen beiden Meisterwerken vergleichen wir Notkers Gedicht, um klarer seine besondere Artung zu erkennen; wobei wir das eigne Wesen der beiden andern Hymnen zu würdigen, aber nicht bis ins Einzelne auszulegen haben.

Veni creator spiritus: die sechs Strophen in der ambrosianischen Form (je vier jambische Dimeter) gelten als Werk des grossen Lehrmeisters und Kirchenfürsten Rabanus Maurus von Mainz (776 oder 784 bis 856). Möge die unsichere, oft angefochtene Zuschreibung einmal durch eine Untersuchung des rabanischen Gesamtwerkes abgeklärt werden. Als siebente Strophe wurde für den liturgischen Gebrauch sehr frühe schon eine der vorhandenen Doxologien angehängt, obwohl bereits die 6. Strophe die Dreifaltigkeit preist. Merken wir an, dass auch die echte vierte Strophe ihre Verse dem Ambrosius entlehnt. — Der Hymnus ist inner- wie ausserhalb des Breviers ungezählte Male gedruckt, zwar meistens mit ein paar Glättungen, die dem Geschmacke des Späthumanismus beliebten; die wissenschaftliche Ausgabe ist die von *Dreves* (Analecta hymnica Bd. 50, S. 193). Eine Uebersetzung schuf der siebzigjährige Goethe (Sophienausgabe I Bd. 4 S. 329; vgl. Bd. 42, II S. 129); eine andere, wahrscheinlich schöner, gewiss mit stärkerer Leuchtkraft, Friedrich Wolters (Hymnen und Sequenzen, 1914, S. 80).

Rabans Hymnus ist vom Anfang bis zum Ende ein huldigendes Gebet: kommen möge der Heilige Geist, seine Schöpferkraft in und an uns wirksam werden lassen, er, der mit Vater und Sohn in Ewigkeit regiert. Es besteht da ein klares und fragloses Gegenüber: wir beten, der Geist gibt. Wie das Wir und das Du zueinander gehören, das klären schon die ersten Worte: Komm, du Schöpfer, erfülle die Herzen, die deine Schöpfung sind. Gerade diese besondere Beziehung lässt an ein Untergehn der Seele im gött-

lichen Du nicht denken. Die Seele vergewissert sich des Du, indem sie seine unausdenkbaren Namen gemäss den heiligen Schriften nennt: da heisst der Geist Tröster, Quell, Feuer, Liebe und manches andere. Diese dunklen Worte genannt zu haben genügt dem Dichter, er entfaltet nichts von dem, was in ihnen liegt. Mag die Bibel von zerteilten Zungen «so wie Feuer» künden, die unter gewaltigem Brausen herniederfielen, auf jeden Apostel eine — Raban setzt das eine Bannwort: Feuer. So haben die alten Römer, so — zwar mit sehr anderm Sinne — die Mysten der Kabbalah im starren Namen Götterkraft zu berufen geglaubt. Raban drückt auf diese Weise feierliche Ehrfurcht aus; er nennt ein Gegebenes, darauf das emporblickende Auge sich heftet.

Und nun das, worum wir beten. Auch hier kennt der Dichter kein Verweilen, kein Entfalten von e i n e m Keimpunkt her, geschweige denn ein Ausmalen, das zum Gemüte spräche. Auch hier nennt er ruhig-streng das Objektive: entzünde Licht für die Sinne, ergiesse Liebe in die Herzen, stärke unsere Schwächen, vertreibe den Feind, schenke den Frieden... Man sieht, eigne Bilder sucht dieser Dichter nicht, und es ist wunderbar, wie ein so zauberloses Lied nun elf Jahrhunderte hindurch hat wirken können. Die Starrheit ist eben doch von innen her erfüllt, die so sachlichen Sätze haben hohe Würde, notwendige Abfolge und bannende Macht. — Auch wenn der Dichter nun von der zweiten zur ersten Person «wir» übergeht, nennt er nichts Subjektives, denkt er nicht an Einverleibung des Geistes: «dass wir durch dich Schaden meiden, durch dich den Vater wissen, den Sohn kennen und an dich selber glauben.» Sehr kennzeichnend der den Zeilenfluss jäh brechende Einschub des Du ins Wir: *per te sciamus, da, patrem!* Der Dichter darf so etwas, weil seine Verse ohnedies in hieratisch langsamer Prozession dahinwandeln. Dieser Haltung des Ganzen entsprechend mündet sein Gebet in das zeitlos-kirchliche Bekenntnis der Dreifaltigkeit: *credamus omni tempore.*

Komm, Schöpfer, Geist! Man halte sich daneben den Psalmvers, von dem das Gedicht ausstrahlt, den die Kirche seit Urzeiten in ihren Pfingstgesängen wiederholte: Entsende deinen Geist, und sie werden geschaffen, und du verjüngst

das Antlitz der Erde. (Emitte spiritum tuum et creabuntur, et renovabis faciem terrae. Psalm 103, 30.) In neun Worten so viel Schimmer, so viel Lebenshauch — und daneben Rabans gemessene Majestät und eherne Gedrungenheit. Jedes ist auf seine Weise vollkommen, wie Perle und Demant, wie Glück und Schicksal.

Und gleich empfindet man hier, wo Notker hingehört. So vieles er in seinem unverrückbaren Ernst mit Raban gemein hat, viel näher steht doch seine Sequenzenkunst der altchristlichen Liturgie als der von Ambrosius begründeten Hymnendichtung. Beide, Liturgie und Hymnik, hat er seit der Kindheit gekannt und gesungen, von beiden Unermessliches gelernt; aber das Bestimmende keimt ihm aus der Liturgie.

Das Verhältnis seiner Pfingsthymne zu der Rabans lässt sich, nachdem wir beide näher ins Auge gefasst haben, bald bezeichnen. Zwischen ihnen findet sich kein Gegensatz der Auffassungen und kein grosser zeitlicher Abstand, wohl aber ein weit verschiedenes Sehen und ein verschiedener Begriff des dichterischen Gestaltens. Wie Raban Namen über Namen gibt, so Notker — in aller Kürze — Gedankenbild über Gedankenbild; er will geistig schauen, möglichst unmittelbar, während dem Aelteren das erinnernde Stichwort schon volle Banngewalt hat. Wenn Raban vor dem streng Gegebenen kniet, im Gegenüber verharrt, so empfindet Notker es als die wahrhaft heilige Aufgabe, über das Gegenüber hinweg zu gelangen; nicht indem er das Objektive subjektiviert, o weit entfernt, sondern indem das Subjektive in einem höheren und doch erreichbaren Sein erlischt. Darum hat sich ihm Gott als Mensch unter Menschen gezeigt, dass auch wir im Menschenleben ein Göttliches zu verleiben suchen, wir: die nämlich, die dann auch mit Christus den Tod zu überwinden gedenken. Nicht dogmatisch trennen sich hier die beiden Dichter, wohl aber in der Anwendung des Dogmas auf ihren Lebenstag. Es mag Zufall sein und bedeutet doch etwas, dass Rabans erster Gedanke ist, der Heilige Geist möge uns b e s u c h e n (mentes tuorum visita): und Notkers erster Gedanke ist, er möge in uns seine W o h n u n g nehmen (corda nostra sibi faciat habitaculum). Entsprechend

schliesst Raban mit einem Credo — Notker mit dem Anblick des verschmelzenden Wunders.

Hier mag denn auch der tiefere Grund liegen, weshalb Rabans Gesang forterklingen konnte, während der Notkers mit dem Mittelalter verstummte. Bei Notker gibt es eine Sicherheit des höheren Daseins, eine Aufhebung der so einfachen Entgegenstellung von Diesseits und Jenseits, wie sie den christlich Frommen seit der späteren Gotik nicht mehr vergönnt wurde. Fortab herrschte jenes zweiheitliche «nominalistische Christentum», über das ich in meinem Buch *Vom heiligen Geist des Mittelalters* etwas zu sagen suchte. Und damit liess sich Raban immerhin vereinen, Notker nicht.

Von der neuzeitlichen Haltung her liessen sich die beiden Pfingsthymnen bis in die Wortwahl hinein gegen einander abheben. Sei hier der Gipfel von Rabans Gebet betrachtet (Str. 6): «Gib, dass wir den Vater w i s s e n». Notker betet, «dass der höchste Vater von uns g e s e h e n werden könne»! Raban möchte «den Geist als den von Vater und Sohn ausgehenden allezeit glauben dürfen». Notker begehrt, dass der Geist sein Gebet erfülle, weil es sonst wertlos wäre... Im übrigen sind sich beide als einsichtig Gläubige darin einig, dass alles Tun und Erfüllen an Gott liegt; auch für Raban ist des Menschen Werk allein beten und folgen. Nur, bei Raban h a n d e l t der Geist, bei Notker w i r k t er.

V e n i s a n c t e s p i r i t u s: Die «goldene» Sequenz — eine von den fünfen, die noch heute zum Hochamt gesungen werden — muss zu Ende des 12. Jahrhunderts gedichtet worden sein. Als Dichter bezeichnet die eine Ueberlieferung den späteren Papst Innozenz III., die andere dessen Freund Stephan Langton, Kardinal und (1206—1228) Erzbischof von Canterbury. Wie entscheiden, wenn von beiden andere Dichtungen nicht vorliegen? Wir nennen den Verfasser einfach den Kardinal — der ja auch Innozenz damals war. — Unter den zahllosen Ausgaben (z. B. im Missale, Graduale usw.) hat die von *Blume* wissenschaftliche Bedeutung (Analecta hymnica Bd. 54 Nr. 153. Wichtige Variante: ist Z. 17 *Nihil est in lumine* oder *in homine* zu lesen?) Frei und schön, ein wenig sie verjüngend, hat *Wolters* die Sequenz übersetzt (a. a. O. S. 126).

Hier stehen wir nun ganz in der Dichtweise, die dem neuzeitlichen Ohre eingeht: gleichmässige Strophen, klingende Reime, ein angenehmes Strömen der Verse, eine glatte Fügung (harmonia glaphyra) der Worte. So fern diese gotische Latinität noch der Schmiegsamkeit und Ausdrucksfülle des Dolce stil nuovo steht — von den Schwingungen und Stimmungen moderner Lyrik nicht zu reden —, so vertraut klingt sie doch, wenn man von Raban und Notker herkommt, allein schon durch das, was sie n i c h t mehr hat: die strenge Geschlossenheit, den unerbittlichen Ernst, die unabirrbar hohe Gedanklichkeit. Hier ist alles so viel leichter, gefälliger.

Das ist nun freilich nicht dem einen Dichter des *Veni sancte spiritus* zu verdanken. Der Kardinal folgt nur einem seit hundert Jahren damals entwickelten Stile, folgt Meistern wie Abaelard und Adam von St. Victor und jenen allzu vergessenen Namenlosen, die um 1100 im Limousin und in Oesterreich zu Ehren Unserer lieben Frau die ersten schlechtin vollkommenen Reimgedichte sangen. Im Vergleich mit diesen Begründern gotischer Dichtkunst, neben denen die mitzeitigen Sänger der Volkssprachen noch knospenhaft unerschlossen wirken, zeigt der Dichter von *Veni sancte spiritus* schon Ermüdungen der Blühkraft. — Eines der schönsten und darum auch schwerst zu handhabenden) Mittel der Sequenz ist der Wechsel der Strophenformen: hier aber wiederholt sich die immer gleiche Strophe, die nicht einmal in sich selber verschiedene Zeilenlängen zulässt. Der Dichter sucht offenbar den litaneihaften Ton, den der alle drei Zeilen wiederkehrende Gleichreim steigert — und gerade damit kehrt er sich von dem bislang herrschenden, festlichen Charakter der Sequenz ab. Man halte nur den Anfang einer dem Adam von Sankt Viktor zugeschriebenen Pfingstsequenz neben den seinen:

Veni, sancte spiritus,
et emitte caelitus
lucis tuae radium:
Veni, pater pauperum,
veni, dator munerum,
veni, lumen cordium.

Lux jucunda, lux insignis,
qua de throno missus ignis
in Christi discipulos
Corda replet, linguas ditat,
ad concordes nos invitat
cordis, linguae modulos.

Sternblume und Rose nebeneinander! Man sieht hier auch, dass das litaneihafte Parallelführen der Verszeilen (veni — veni — veni) zu der Form an sich nicht gehört, obgleich es schon im 12. Jahrhundert häufig begegnet.

Es ist eine warme, innige Menschlichkeit, die in dem einfachen Gleichmass der Litanei ihren natürlichen Ausdruck findet. Hier steht nicht, wie bei Raban, der Schöpfergeist als machtvolle Gegebenheit gegenüber — hier führt nicht, wie bei Notker, ein hehr-gütiger Lenkergeist den Bereiteten einem höheren Leben zu; hier ist der arme Erdenchrist genommen, wie er sich fühlt, bedürfend und vertrauend, und über sich fühlt er ein gütiges Licht, etwas Süsses, Schenkendes, Tröstendes! Sehnsucht — das ist der ganze Ton dieser Sequenz. Komm, komm, komm — wasche, labe, pflege — gib, gib, gib: solche Fleherufe beherrschen den Ein- und Ausgang, und die dazwischen erklingenden Anrufe nennen und suchen in Gott nicht den, der ein höheres Dasein hat, sondern den, der die einfachsten Menschenwünsche in sich erfüllt: du bist Ruhe, du bist Erfrischung, du bist Trost, du bist selig! Dieser Heilige Geist gebietet und mahnt nicht, er zeugt nicht im Menschen, nein, er schenkt. Er spannt nicht dessen Kräfte, dass er sich ein anderes Leben baue, dass er, wie Notker sagt, die Siegfahne Christi durch alle Welt trage — nein, er überhellt unser Elend, und wenn er es uns nicht abnimmt, so macht er, dass wir es nicht fühlen; bis wir über ein seliges Ende zur ewigen Freude eingehen.

Es ist hier nicht die Aufgabe, die schöne Sättigung der Strophen, die harmonische Steigerung vom Anfang bis zum Ende und überhaupt die poetische Meisterschaft dieser Pfingsthymne eingehender zu würdigen, denn vor allem auf die Antithese zu Notker soll es ankommen. Und da empfindet man sogleich, wie vorhin an den Klängen, so nun auch an den Sätzen des *Veni sancte spiritus,* wie es uns doch näher steht. Hier spricht so viel von dem sich aus, was Notker den Leser und zumal den Gläubigen neuerer Zeiten vermissen lässt: Sehnsucht — Bedürfnis — Gefühl fürs leidend Menschliche — überhaupt Gefühl! Dafür sucht Notker der Hymniker niemals Worte, er lässt es hinter sich liegen.

Wir sahen, Notkers Pfingsthymne betet nicht *um* etwas;

re sucht auf dem Wege über das Gebet eine Einung mit der ottheit, und diese Einung bedeutet wiederum nicht Entckung, passive Seligkeit, sondern ein höheres Leben im ier, wie Christus es durch das Pfingstwunder seinen Apoeln samt all ihren Getreuen eröffnet hat, und wer dies eben auch nur ahnt, dem steigern sich die Anforderungen a sich selbst in jeder Erdenstunde. Das ist schwer zu erutern; aber deutlich ist die vollständig andere Artung der quenz von 1200. Sie allerdings betet *um* etwas — und an könnte einer sagen, dieses Etwas sei schliesslich auch ne innere Erfüllung: «sende deinen Lichtstrahl», «erfülle s innerste Herz», «gib deine siebenfältigen Gaben». Trotzm kann man das nicht mit Notker gleichsetzen. Kein Wort rweist darauf, wie denn wohl der Mensch durch diese Erllung gesteigert werde, was sie ihm für eine Verantworng eröffne, und kein Wort denkt irgend hieran; die ganze altung und Stimmung des Gebetes hat klärlich passive Art, d gerade das ist es ja (Sehnsucht, Bedürfnis usw., siehe rhin), was den neueren Zeiten zuspricht.

Bei Notker heisst der Heilige Geist: Erleuchter der Menen; Freund verständiger Gedanken; Reiniger aller Schändhkeiten; Herr; bester der Lehrer. Zu dieser Reihe passt der dreihundert Jahre jüngeren Sequenz das Beiwort icht der Herzen» — nur klingt *lumen cordium* ungleich niger, subjektiver als Notkers *illustrator hominum*. Sonst er heisst hier der Geist: Vater der Armen; Geber der Gan; bester Tröster; süsser Seelengast, süsse Erfrischung; he; Linderung; Trost. Notker schildert einen geistigen hrer, der Kardinal einen segnenden Entspanner. Und wier anders der objektive Raban — er nennt den Geist: Schöp-, Paraklet; Geschenk Gottes des Höchsten; lebendiger ell, Feuer, Liebe; geistige Salbung; Finger der Rechten ttes. Wenn Notker neben dem Kardinal kühl erscheint, wirken seine Namen neben denen Rabans wiederum trauh.

Zwischen Notker und dem Kardinal liegt über persönliche nterschiede hinaus der Unterschied der Zeitalter. Wie mmt es, dass der Spätere so sehr die Süsse und den Trost h Heiligen Geiste betont? Dass Paraklet der Tröster heisst,

hat Notker ja auch gewusst und doch ganz anderes aus d
Worte entfaltet. Das Bedürfnis der innigen, der m
menschlichen Nähe zur Gottheit hat um 1200 eine vorh
nicht gekannte Wärme erreicht — die Bildwerke der Z
zeigen es unmittelbar, wo der Lenker des Alls als schli
ter Beau Dieu in den Portalen stehen kann. Diese Nähe
Göttlichen lässt uns die Kunst von 1200 als ausgewogen,
gehoben und klassisch zuglänzen — es war eine grosse Z
Aber das geflügelte Wort des Dichters eilt der Zeit vora
und gerade das *Veni sancte spiritus* lässt ihre nahende
fahr erkennen: während man Himmelsstrahlen zur Erde z
drohte man das ein wenig zu vergessen, was eines Not
grosses Anliegen gewesen war — die Erdenkräfte zu spa
nen. Wie stellt die spätere Hymne als Voraussetzung ih
Bittens das Erdenleben dar! Da ist Arbeit und Weinen,
ist Schmutz und Dürre und Schwäche. Und was man dageg
braucht, das ist nicht frische Kraft und Glut und hingeb
des Emporstreben, ach: Ruhe braucht man, Trost und L
derung. So etwas kommt bei Notker nicht vor, die Kre
fahrer und Sankt Bernhard haben es verachtet, noch na
dem Dichterkardinal hat Franz von Assisi ganz ein ande
gezeigt, und viele sind ihm gefolgt. Aber im *Veni sancte s*
ritus schimmert die grosse Müdigkeit schon durch, die spä
als ein Signum des Christentums überhaupt gelten sollte.
wichtig ist das allzu Menschliche geworden, dass die Aufzä
lung unserer Gebrechlichkeiten und Bedürftigkeiten ga
Strophen einer Hymne erfüllen darf, die dem Heiligen G
zum Halleluja seines grössten Erdentages dargebracht wi
Das ist gegen Notker ein anderes Jahrtausend.

WILHELM VON POITIERS UND DIE ANFÄNGE DER ABENDLÄNDISCHEN POESIE

Von Theophil Spoerri.

Vulkanartig bricht in den elf Liedern des ältesten Troubadors die neue Dichtung hervor. So gewaltig ist die Wirkung dieses Ereignisses, dass über Nacht die ganze provenzalische Poesie aufblüht und die Ansteckung sich ausbreitet, im Raum und in der Zeit, über das gesamte liebende und singende Europa.

Dieses unvermittelte Hervortreten einer von Anfang an so voll entwickelten Dichtung hat die forschenden Gemüter immer wieder bewegt. Man versuchte auf allerlei Wegen die seltsame Einheitlichkeit der Motive und Formen zu erklären. Die verschiedensten literarischen Einflüsse wurden angeführt: die arabische Lyrik (Herder, Chateaubriand — Burdach, Singer — Ribera, Nykl, Ecker), die Volkspoesie (Uhland, Diez, Fauriel — Jeanroy, Gaston Paris), die klassisch-lateinische Poesie (Schläger, Farel, Schrötter, Stronski, Scheludko), die mittellateinisch-gelehrte Poesie (Salverda de Grave, Frantzen, Brinkmann), die mittellateinische Vagantenpoesie (Brinkmann), die mittellateinisch-liturgische Poesie (Beck, Handschin, Gennrich, Spanke, Phil. Aug. Becker, D'Ovidio, Lapa). Dazu werden Faktoren allgemeiner Art herangezogen: die kirchlich-religiöse Tradition — Bibel, Kultus, Marienverehrung, Mystik (Wechssler, Lanson, Scheludko, Casella), die antike und mittelalterliche Philosophie, vor allem der Neuplatonismus (Wechssler, Lot-Borrodine, Scheludko, Casella), die volkstümlichen Bräuche und Feste (Jeanroy, Gaston Paris, Wechssler), das Feudalwesen und das Aufblühen der höfischen Kultur in Südfrankreich (am gründlichsten Wechssler und Vossler), der Pagendienst (Feuerlicht), der Zusammenstoss der geistlichen mit der weltlichen Liebesauffassung (Bezzola). Nachdem die früheren Forscher den Nachdruck auf das eine oder andere dieser Elemente

legten und um so rigoroser die andern ausschlossen, lässt sich in jüngster Zeit — dem Geist der neueren Forschung entsprechend — ein synthetisch-polyphoner Zug bemerken, der darauf ausgeht, gerade die Mannigfaltigkeit der Komponenten, die bei der Entstehung des Minnesangs mitspielten, festzustellen (Lapa, Axhausen, Vossler, Bezzola). Die Gefahr der neuen Methode ist aber, dass man vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr sieht. Es gibt jedoch ein Mittel, aus der verwirrenden Vielfalt der Stimmen die Grundmelodie herauszulösen, das ist: das Heraufkommen der neuen Vision in ihrer Formwerdung zu erfassen. Die formale Betrachtung ist die objektive Möglichkeit, die uns erlaubt, aus der Fülle der Beziehungen, die bei jedem geistigen Geschehen zusammenwirken, die entscheidenden Züge herauszulesen.

I.

Ueber die Herkunft der Formen, an die Wilhelm von Poitiers anknüpfte, kann kein Zweifel mehr herrschen. Der Uebergang vom klassischen zum romanischen Vers fand auf dem Boden des liturgischen Liedes statt. Ein bemerkenswertes Symptom ist, dass alle Höhepunkte dieser Entwicklung durch das Zusammenspiel von Elite und Volk gekennzeichnet sind.

1. Zuerst tritt die Hymne hervor. Zwei Formen sind vor allem für Wilhelm bedeutsam geworden:
   a) Die ambrosianische Strophe bestehend aus vier jambischen Achtsilbern. Zu Ostern 388 vom Bischof Ambrosius eingeführt, bildet diese monumental einfache Form den Grundstock der liturgischen Hymnologie. In Anlehnung an ein populäres Versmass geschaffen, hat sie auch auf das Volkslied durch alle Jahrhunderte weitergewirkt.
   b) Der trochäische Langvers, ein Fünfzehnsilber mit der Zaesur nach der achten Silbe. Der vor Venantius Fortunatus (nach 600 als Bischof von Poitiers gestorben), eingeführte Vers knüpft auch an die volkstümliche Tradition an. Der majestätische Kreuz

hymnus («Pange, lingua, gloriosi — lauream certaminis»), der zum beliebten Prozessionslied geworden ist, nimmt den Marschvers der römischen Legionen auf («Ecce Caesar, nunc triumphat — qui subegit Gallias»). Auch dieser Vers hat durch alle Zeiten hindurch weitergeklungen. Man hört ihn im luftig-bewegten Volkslied («La feuille s'en vole, vole — la feuille s'en vole au vent»), und in erhabener Breite ertönt er in Haydn's Kaiserhymne, die zum Deutschlandlied wurde («Gott erhalte, Gott beschütze — unsern Kaiser, unser Land»).

Alle Hymnenverse sind streng nach antikem Mass geregelt. Das Metrum ist gebunden an die Quantität der lateinischen Silben. Es herrscht noch unangefochten das silbenmessende Prinzip. Mit diesem klassischen Formgesetz geht zusammen die innere Haltung: eine feierlich-gemessene Geistigkeit, die nach Klarheit, Wachheit, Reinheit, nach einem beherrschten Seelenzustand strebt.

2. In der Sequenz durchbricht zur karolingischen Zeit eine neue, entgegengesetzte Formgesinnung alle Dämme des Wortes und des Geistes. Das drängende Gefühl tritt nun gegenüber der gläsern hellen Intellektualität der Hymne in den Vordergrund. Und die Musik ist es, die ihm freie Bahn schafft. Von jeher fand in der Messe der Ueberschwang der Gefühle Ausdruck in den jubilierenden Tonfolgen des Halleluja. Diesen verzückten Melodien wurden eines Tages von einem findigen Kopf zur Stützung des Gedächtnisses Worte unterlegt. So soll nach dem Bericht des Notker Balbulus die neue Form entstanden sein. Schon der Name, abgeleitet aus der Wendung: versus sequentes neumata (Verse, die den Notenzeichen folgen), zeigt, dass die Musik das führende Element ist. Durch das Einfallstor der Sequenz ist, wie Handschin nachgewiesen hat, zugleich weltliche Spielmannskunst und germanisch-keltisches Empfinden in die Liturgie eingedrungen. Wenn man Notkers Pfingstsequenz mit der etwa ein halbes Jahrhundert vorher entstandenen Pfingsthymne: Veni creator spiritus ... vergleicht, so spürt man,

welche seelische Innigkeit, welch bewegtes kosmisches Leben bei aller geistig-objektiven Strenge die Sequenz gegenüber der hieratisch starren Hymne zum Ausdruck bringt. Wie auch auf Schweizerboden im Genfer Altarwerk des Konrad Witz zum ersten Mal eine wirkliche Landschaft ins Tafelbild eindringt, so spricht sich mehr als ein halbes Jahrtausend vorher in den Sequenzen Notkers zum ersten Mal tiefstes Naturempfinden aus. Dem lyrisch-mystischen Ueberschwang entspricht die freie bewegliche Form, die sich am ehesten mit den freien Rhythmen Klopstocks, Goethes und Hölderlins vergleichen lässt. Das silbenmessende Prinzip wird durch das sinnbetonende, silbenwägende abgelöst. Das einzige Formalgesetz, dem die Sequenz in ihrem Aufbau folgt, die Wiederholung der Strophen mit ungleich langen Versen, beruht auf der musikalischen Repetition. Auch der Reim und der Refrain, die bisher nur sporadisch auftraten, halten, von der Musik und der freien Form begünstigt, ihren Einzug in die europäische Poesie. Die Volksdichtung wurde durch die Sequenz nach Wilhelm Meyers Ausspruch «aus der klassizistischen Zwangsjacke und aus dem dürftigen rhythmischen Gewande der Karolingerzeit befreit. Mit der Schöpfung der Sequenz hat die Dichtkunst den grössten und wichtigsten Schritt getan, den sie überhaupt im Mittelalter getan hat».

Aber nun geht die Entwicklung nach einem Hin- und Herwogen der Grundkräfte ihrem Höhepunkt entgegen, der die Synthese der gegensätzlichen Prinzipien bringt. Das statische Prinzip, das, an den antiken Massen festhaltend, sich im Hymnus verkörpert, vermählt sich mit dem dynamischen Prinzip, das, vom Geist der Musik beseelt, in der Sequenz durchgebrochen ist. Aus dieser Vereinigung entsteht eine neue Form, die jüngere Sequenz, die mit den Versen der Hymne, vor allem mit den Teilstücken des trochäischen Fünfzehnsilbers in souveräner Freiheit immer neue Strophenvariationen erfindet und so zur eigentlichen Keimzelle der modernen Poesie wird. Im *Stabat Mater* und *Dies irae* hat die jüngere Sequenz ihren Einzug in die Weltliteratur vollzogen.

Auch hier findet eine Vermittlung zwischen der schaffenden Elite und dem singenden Volk statt. Alle bisher entstandenen Formen fliessen zusammen im musikalischen Conductus (fr. conduit), ursprünglich ein Umzugsgesang, der als Begleitlied zur Prozession gesungen wurde, dann aber Sammelname geworden ist für das einfachere Lied, das neben dem vornehmeren Organum die kirchlichen Feiern ausschmückte. Conductus und Organum sind die Vorläufer der Motette, die im 13. Jahrhundert alle andern musikalischen Formen zurückdrängt und in Frankreich anfängt, weltliche Musik zu werden. Der Conductus ist meist auf den Geschmack eines weiten, gemischten Publikums zugeschnitten, volkstümlich, ja sogar volksliedhaft, und beim Hörer, der oft den Refrain mitsang, keine besondere Kunstbildung voraussetzend. Wie durch ein Wunder ist gerade für die Zeit und den Ort, wo die neue Poesie entstanden ist, ein reichhaltiges Conductus-Repertoire erhalten geblieben, ein Sammelbecken für die in Südfrankreich von 1100—1150 blühende Liedkunst: es ist der sogenannte *St. Martial-Conductus* vom Kloster St. Martial in Limoges.

II.

Wir stehen mit diesem Zeitpunkt vor einer der grossartigsten Epochen der Weltgeschichte. Alle durch die dunkeln Jahrhunderte bis zur höchsten Spannung gestauten Kräfte brechen nun hervor in mächtigen Bewegungen und Schöpfungen. Es ist die Zeit der Kreuzzüge, der Entfaltung des Rittertums und der geistlichen Orden, des Aufblühens der Städte, der Neuentdeckung des Aristoteles, des siegreichen Durchdringens der Scholastik, der Vorbereitung der Gotik, des Aufkommens neuer musikalischer und dichterischer Formen, der Geburt der französischen Heldendichtung und des provenzalischen Minnesanges. Der Sinn dieses gewaltigen Prozesses zeigt sich symbolhaft im ersten Kreuzzug: «Wie auf den Aufruf des Papstes die weltliche Ritterschaft zur Befreiung des heiligen Grabes auszieht, mit dem Ergebnis, dass letzten Endes neue weltliche Herrschaften entstehen und

auch das wirtschaftliche Leben einen ungeahnten Antri
erhält, so sehen wir allenthalben, wie die be
fruchtende Anregung vom Kirchlichen aus
geht und im Weltlichen mündet.» (Phil. Au
Becker.) Das ist der entscheidende Grundvorgang, der si
jetzt anbahnt. Diese neue Synthese verkörpert sich in mäc
tigen Persönlichkeiten, deren schöpferische Kraft sich in d
Schaffung neuer Formen äussert.

Die Durchbildung der jüngeren Sequenz vollbrachte P
trus Abaelardus (1079—1142), der «kühnste Theologe sein
Zeit» (Harnack) und zugleich «der genialste Schöpferge
auf dem Gebiet der rhythmischen Formkunst» (Phil. Au
Becker). Seine vulgärsprachlichen Liebeslieder, die zur Z
seiner Leidenschaft für Heloise in aller Munde waren, sin
spurlos verschwunden. Aber die nach der Katastrophe en
standenen *Planctus* sind noch mit den musikalischen Not
erhalten. «In den sechs Klagen, sagt W. Meyer, zeigt si
jene Kühnheit der Erfindung neuer Zeilen, der Zusamme
fügung neuer Strophen und des Aufbaues ganzer Gedich
welche mit den kühnsten derartigen Schöpfungen der fr
heren Meister dieser Kunst, der alten Griechen des 7. b
4. Jahrhunderts vor Christus, es aufnimmt.» Alle Rhythm
der modernen Poesie sind hier vorgebildet. In der sechst
Strophe des zweiten Planctus finden wir das Urbild der V
gantenstrophe, die uns aus dem «Gaudeamus igitur» ve
traut ist. Die Vagantenpoesie erinnert an die Luft, in d
Abaelardus auf der Höhe des Erfolgs lebte, die Zeit, da si
in den Pariserschulen die fahrenden Scholaren zu tausend
um den beliebten Lehrer scharten, da auch die verhängn
vollen Privatstunden bei der Nichte des Kanonikus Fulb
stattfanden. Durch den grausamen Racheakt des Oheims wi
er jäh von allen diesseitigen Erwartungen und Erfüllungen a
geschnitten. Am stärksten aber empfindet Heloise, die na
Abaelards Zusammenbruch den Schleier genommen hat, d
Zusammenstoss der weltlichen mit der geistlichen Sphä
Aeusserlich eine musterhafte Nonne, ist sie innerlich ein e
ziger Brand der Leidenschaft. In unerbittlicher Klarheit si
sie den Gegensatz der zwei Welten. Sie weiss, dass sie kei
Gnade zu erwarten hat, denn sie hat, wie sie selber sa

ihr Gelübde nicht aus Liebe zu Gott, sondern aus Gehorsam zu Abaelard getan. Sie wäre, schreibt sie in ihrem ersten Brief, ihrem Geliebten ohne Zögern in die Hölle gefolgt. Und wenn Augustus, der Herr der Welt, ihr seine Hand angeboten hätte, um ihr sein Reich für alle Zeiten zu übergeben, so hätte sie als grössere Ehre vorgezogen, statt Gemahlin des Kaisers, Abaelards Mätresse genannt zu werden. Abaelard, der als Abt von St. Gildas diesen durch seine *Historia calamitatum* veranlassten Brief der Aebtissin des von ihm gegründeten Klosters Paraklet erhält, ist erschrocken über diese Leidenschaft. Er versucht, Heloise von der irdischen auf die himmlische Liebe zu lenken. Aber damit treibt er sie nur um so mehr ins Extrem. Sie fragt verzweifelt, was es nütze, den Leib zu kasteien, wenn der Geist nach den früheren Lüsten schreie. Aber wie gross auch die Spaltung in ihr ist, sie fürchtet sich mehr davor, ihren Geliebten als Gott zu beleidigen — «te magis offendere quam Deo vereor». Abaelard fährt nun sein gewaltigstes theologisches Geschütz auf, um die ehemals Geliebte umzustimmen. Er schildert als abschreckendes Beispiel sein früheres Verhalten zu ihr. Ein Glück sei es für ihn, dass er von allen Lüsten befreit worden sei. Er möchte sie nun auch frei machen, indem er sie auf Christus verweist. «Christus liebte dich in Wahrheit, nicht ich — Amabat te ille veraciter, non ego.» Und es ist, als wolle er im Schlussatz seines Briefes ihre Leidenschaft bannen durch beschwörende Wiederholung des heiligsten Namens: «Vale in Christo, sponsa Christi, in Christo vale, et in Christo vive. Amen.» Unbestechlich hält Heloise in der Anrede des folgenden Briefes den Unterschied fest: «Domino specialiter, sua singulariter, Abaelardo Heloissa — Gott im allgemeinen (der Spezies nach) gehörig, Abaelard im besonderen» ... Sie wolle ihm gehorchen, wenigstens mit der Feder; den Geist aber im Zaum zu halten, sei unmöglich. Dann stellt sie an ihn eine Reihe von geistlichen Fragen. Man spürt durch allen äusseren Gehorsam hindurch ihren feurigen, freien Geist. Sie findet, es sei ein Unfug, von den Frauen das Gleiche zu verlangen wie von den Männern. Es wäre schon viel, wenn die Frauen so weit kämen, dass sie dem Evangelium folgen könnten, ohne es überbieten zu wollen, «wir wol-

len uns nicht anmassen, mehr als Christinnen zu sein — ne plus quam Christianae appeteremus esse». «Erstaunliche Worte, sagt Gilson, die uns einen Sprung über beinahe drei Jahrhunderte machen lassen.» Aber Heloise geht noch weiter. Hat nicht das Christentum das Gesetz des Glaubens an die Stelle des Gesetzes der Werke gesetzt? fragt sie. «Nicht auf die äussere Tat kommt es an, sondern auf die Gesinnung — Non quae fiunt, sed quo animo fiant, pensandum est.» Abaelard benützt ihre Fragen, um in zwei gewaltigen Briefen die hohe Stellung und die Pflichten der Nonne zu beschreiben. Es ist, als hätte ihn Heloise angesteckt, denn seine Ordensregel für die Nonnen des Paraklet tönt stellenweise wie eine Vorwegnahme der Reformation. «Gott schaut mehr auf das Herz als auf die Werke — Deus cordis potius quam operis inspector est.» Dennoch muten uns die zwei Briefe wie schwere aufeinander getürmte Grabsteine an, unter denen die tödlich verzweifelte Liebe der Heloise endgültig zum Verstummen gebracht wird.

Der Widerstreit von irdischer und himmlischer Liebe, der sich bei Abaelard und Heloise in grausamer Trennung der Gewalten vollzieht, findet bei Abaelards grossem Gegenspieler, Bernhard von Clairvaux (1091—1153) eine versöhnliche Lösung dadurch, dass alle Schlacken menschlicher Leidenschaft eingeschmolzen werden in der Glut der mystischen Einung. Der schon 21 Jahre nach seinem Tod heilig Gesprochene hat als zündender Redner einen unglaublichen Einfluss ausgeübt. Er hat für das Zustandekommen des zweiten Kreuzzuges, für das Aufkommen der geistlichen Ritterorden und für die Verbreitung und das Ansehen der Cisterzienser Ausserordentliches geleistet. Unter seinen Schriften ragen vor allem die 86 Predigten über das Hohelied hervor. Die glühende Sinnlichkeit der orientalischen Liebeslieder wird hier in christliche Brautmystik und Marienverehrung umgedeutet und emporgeläutert. Alle Gegensätze lösen sich schliesslich in der alles umfassenden Gottesliebe auf. Die äusseren Differenzen, die Unterscheidungen des Intellekts, die Vielfalt der Welt werden zugunsten der einigenden Innenschau preisgegeben. Die Liebe genügt sich selber. «Amo quia amo, amo ut amem — Ich liebe, weil ich liebe, ich liebe, damit ich

ebe.» Einem angesehenen Theologen schrieb der heilige ernhard: «Glaube meiner Erfahrung, du wirst etwas mehr i den Wäldern finden als in den Büchern; Holz und Stein erden dich lehren, was du von den Meistern nicht vernehmen kannst.» Overbeck bemerkt hierzu: «Wenn er bei Buchen nd Eichen so viel gelernt hat, so wird das wohl daran hänen, dass es aus dem Wald herausschallt wie man hineinuft, und Bernhard von jenen Bäumen nichts gehört haben ird als was er ihnen zuvor selbst gesagt hat.» Dass diese les einebnende Subjektivität sein schwacher Punkt ist, das eigt sich an seiner unerbittlichen Haltung Abaelard gegenber, dem er in seiner Streitschrift *contra errores Abaelardi* nmal den zornigen Satz entgegen schleudert: «Wäre es icht richtiger einen solchen Mund mit Stöcken zu schlagen ls mit Gründen zu widerlegen?»

So scharf sie sich auch bekämpft haben, in ihrer Abwenung vom Diesseits zum Jenseits sind sich die zwei grossen egner, der Dialektiker Abaelard und der Mystiker Bernard einig und kennzeichnen sich dadurch als Vertreter der lten Welt. Aber nun vollzieht sich in diesem Kampfe zwihen himmlischer und irdischer Liebe die grosse Wendung, us welcher die europäische Poesie erwachen wird.

Es ist das grosse Verdienst Bezzolas, gezeigt zu haben, dass er Zusammenstoss der zwei Welt- und Liebesauffassungen n der dramatischen Begegnung zweier überragender Perönlichkeiten geschah. Wilhelm IX., Graf von Poitou und lerzog von Aquitanien, der bloss um acht Jahre ältere Zeitenosse Abaelards (1071—1127), war eine der mächtigsten ersönlichkeiten Frankreichs. Seine geniale Skrupellosigkeit nd unbändige Sinnlichkeit sprengte alle Rahmen. Die Zeitenossen konnten ihn nicht verstehen: «Wilhelm, der Herzog on Aquitanien, sagt Geoffroi de Vigeois, begab sich mit ielen andern nach Jerusalem; aber er hat in Wahrheit dem uf des Christen nichts Rühmliches hinzugetan; denn er war in leidenschaftlicher Liebhaber der Frauen; darum fehlte s ihm auch an Beharrlichkeit in seinen Unternehmungen.» iesem dämonischen Grafen erstand nun auf geistlichem Boen ein Gegenspieler, dessen jenseitige Leidenschaft ebenso rennend war wie die diesseitige Wilhelms. Robert d'Arbris-

sel, um 1050 geboren, war in seiner Jugend ein fahrender Kleriker gewesen. Als Priester tat er sich dann durch seine asketischen Neigungen hervor. Seine Predigten zeugen von einem abgründigen Pessimismus. Robert hatte als Busspredi-ger einen ungeheuren Erfolg. Er ging von Tausenden be-gleitet durch das ganze Land und wusste durch seinen uner-bittlichen Kampf gegen die Fleischeslust vor allem die Frauen zu erschüttern. Um 1100 gründete er — wie kurz darauf Abaelard — einen Orden für Frauen, dessen Sitz Fontevrault wurde. In dieser Gründung bekam die Frau eine Stellung, die damals unerhört war. Kein Wunder, dass der neue Orden einen unglaublichen Zulauf hatte. Die vornehmsten Damen wurden Anhängerinnen, traten in den Orden ein oder mach-ten Schenkungen. Einen grossen Eindruck machte die Bekeh-rung der Gräfin Bertrade von Montfort, die der König Phi-lipp I. von Frankreich zum grossen Skandal der damaligen Welt zu seiner Geliebten und dann zu seiner Frau gemacht hatte. Zur gleichen Zeit wurde nun auch die Gräfin Phi-lippa, Wilhelms zweite Gemahlin, durch eine Predigt Ro-berts getroffen. Um 1115 zog sie sich mit ihrer Tochter Au-déoude nach Fontevrault zurück, wo schon Wilhelms erste Gattin war. Bei diesem Rückzug aus der Welt mochte wohl auch die Kränkung, die ihr Wilhelm durch sein Verhältnis mit der Gräfin Chatellerault antat, mitgewirkt haben. So war die ganze Umgebung Wilhelms unter Roberts Einfluss ge-raten.

Man kann sich vorstellen, wie der wilde Graf auf die Of-fensive der Religion reagierte. Er fand nur beissenden Hohn für die neue Gründung und soll sie parodiert haben, indem er in Niort eine Art Abtei für Kurtisanen errichtete. In die-ser Stimmung dichtet er seine ersten Lieder. Er betont in zynischer Weise die sinnliche Liebe, wendet sich gegen die Hüter der Frauen und verflucht die Damen, die sich von Mönchen und Geistlichen betören lassen. Auch hier zeigt sich die parodistische Absicht darin, dass er bei diesen Gedich-ten Hymnenverse verwendet. Das alles ist aber im Mittelalter nichts Ungewohntes. Immer wieder meldet sich in dieser übergeistigen Welt der unterdrückte Instinkt und macht sich Luft in lärmenden Ausbrüchen. Auch die Vagantenpoesie ist

nichts anderes als das Gegenbild einer feststehenden autoritativen Ordnung, gegen die man wohl in jugendlicher Flegelhaftigkeit anrennt, aber ohne im Ernst an ihren Fundamenten rütteln zu wollen. Bei Wilhelm aber bereitet sich etwas Neues vor. Bezzola spricht von einer inneren Unruhe, die ihn dazu treibt, der mystischen Frauenverehrung von Fontevrault ein neues — weltliches — Liebesideal gegenüberzustellen: «Ne serait-ce pas dans cet état de malaise intérieur que naquit en lui le désir d'opposer au mysticisme ascétique de l'époque un mysticisme mondain, une élévation spirituelle de l'amour du chevalier, rivalisant avec l'attraction qu'exerçait sur les âmes l'amour mystique et la soumission à la «domina» que propageait Fontevrault?» An der Oberfläche mögen wohl solche Absichten mitgespielt haben. Der eigentliche Vorgang kommt aber aus grösserer Tiefe. Wilhelm wird durch sein eigenes Werk umgewandelt. Man kann Schritt für Schritt beobachten, wie sein Dichten, das als frevelhaftes Spiel begonnen wurde, ihn immer mehr in seine eigene Tiefe hineinzieht, und wie schliesslich mit elementarer Gewalt das neue Lied durchbricht, das von einer Liebe zeugt, die noch niemand bisher besungen hatte.

III.

Ein neues Lied ist neuer Inhalt in neuer Form. Aber weder ist der Inhalt zuerst da, nachträglich einer Ueberkleidung bedürfend, noch ist die neue Form plötzlich vorhanden, in die hierauf der neue Inhalt zu giessen wäre, sondern beides geschieht gleichzeitig: Bewusstwerdung ist identisch mit Formwerdung; man wird seines Erlebens inne, indem man es äussert.

Die formale Betrachtung wird in diesem beispielhaften Falle ausserordentlich erleichtert durch den Nachweis, den Spanke erbracht hat, dass sämtliche Formen, die Wilhelm verwendet, mit einer einzigen Ausnahme im St. Martial-conductus vorgebildet sind. Eine persönliche Verbindung ergab sich dadurch, dass der Graf von Poitiers der weltliche Schutzherr, der «abbé laïque» von St. Martial in Limoges

war. Mag er nun zuerst in parodistischer Absicht die Conductusverse und Melodien nachgeahmt haben, so ist er doch mehr und mehr in ihren Bann geraten. Man kann nicht mit den liturgischen Formen umgehen, ohne von ihrem Geist angesteckt zu werden. Es ist ein Zauber, dem man um so leichter erliegt, als er aufs Unbewusste wirkt. So setzt sich Wilhelm ahnungslos allen geheimen Einflüssen aus, die seit Jahrhunderten von den Rhythmen und Massen ausgehen, die er jetzt übernimmt. Die kristallklare Geistigkeit der Hymne, der mystische Ueberschwang der Sequenz klingen nun mit seinem eigenen Empfinden zusammen. Ein geheimnisvolles Ringen hat begonnen, aus dem ein verwandelter Mensch herkommen wird, durch den hindurch eine neue Zeit ihre Stimme hören lassen kann. Es ist wunderbar zu sehen, wie Form und Inhalt immer mehr zusammengehen, und wie jede neue Erleuchtung im siegreichen Erproben neuer Gestaltungskraft erobert wird.

Die drei ersten Lieder sind in Anlehnung an Conductusstrophen noch ganz in einfacher Reihenform gedichtet.

Das 1. Lied folgt dem Schema: 11a 11a 14a.

Companho, farai un vers tot covinen:
Et aura. i mais de foudatz no.y a de sen,
Et er totz mesclatz d'amor e de joy e de joven.

(Gefährten, ich werde machen ein Gedicht gar fein / drin mehr Narretei als Vernunft wird sein / ein Durcheinander von Liebe, Wonne und Kinderei'n.)

Das 2. Lied hat folgende Form: 11a 11a 15a.

Compaigno, non puosc mudar qu'eo no m'effrei
De novellas qu'ai auzidas e que vei,
Qu'una domna s'es clamada de sos gardadors a mei.

(Gefährten, ich kann nicht anders als erschüttert sein durch die Neuigkeiten, die ich gehört habe und sehe: dass eine Frau sich gegen ihre Hüter berufen hat bei mir.)

Hier gelingt es dem Dichter nach den zwei mühsamen Elf silbern, im grossen Rhythmus des alten trochäischen Langverses seiner Entrüstung Luft zu machen.

Im 3. Lied behält er die gleiche Form bei: Companho, tant ai agutz d'avols conres . . .

Im 4. Lied (nach Jeanroy das 5.) tastet Wilhelm nach einer neuen Form. Er verwendet den ambrosianischen Vierzeiler, aber durch eine geniale Neuerung — angeregt durch die jüngere Sequenz — fügt er am Schlussabfall zwei Kurzverse ein, wobei er den eingerahmten Achtsilber reimlos lässt (8a 8a 8a 4b 8n 4b): Farai un vers, pos mi somelh . . .

Im 5. Lied (nach Jeanroy das 6.) nimmt er die gleiche Form wieder auf, fügt aber, dem Tanzrhythmus des Rondeaus folgend, einen vierten Achtsilber ein (8a 8a 8a 8a 4b 8a 4b): Ben vuelh que sapchon li pluzor . . .

In all diesen Liedern spürt man die Absicht des Dichters, der spiritualen Liebe die nackte Sexualität entgegenzusetzen. Er wendet sich gegen die geistige Bevormundung des natürlichen Triebes und gibt dem Zeugungsdrang in bewusst unflätiger Weise Ausdruck. Doch wenn er zuerst renommierend den Ritter gegenüber den Mönchen und Klerikern herausstreicht, so bekommt in der Folge sein Persönlichkeitsbewusstsein eine immer grössere Tiefe. Im 5. Lied wird der Zeugende identisch mit dem Schaffenden. Wilhelm prahlt mit der Meisterschaft in der Liebeskunst, aber noch stolzer ist er auf seine Meisterschaft des Singens und Sagens. «Ich möchte, sagt der Graf in der ersten Strophe, dass alle wissen, ob dieses Gedicht, das ich in meiner Werkstatt gemacht habe, von guter Farbe sei; denn ich bin ein Meister in diesem Handwerk, und das ist wahr, und ich kann das Gedicht selbst als Zeugen dafür vorbringen, wenn es fertig genestelt sein wird.» Und nun schmettert er sein Lied dahin, indem er jede Strophe in die trotzigen a t z - Reime der Kurzverse ausklingen lässt.

Mit dem 6. Lied (nach Jeanroy das 4.) fängt nun etwas Neues an. Wilhelm hat die Meisterschaft der Form endgültig errungen. Die Verse fliessen und klingen wie nie zuvor. Er nimmt die einfachere Form des 4. Liedes wieder auf, gibt aber wie im 5. allen Kurzversen den gleichen Reim, während auch der vierte Achtsilber mit den übrigen zusammenklingt (8a 8a 8a 4x 8a 4x):

Farai un vers de dreyt rien;
Non er de mi ni d'autra gen,
Non er d'amor ni de joven,
Ni de ren au,
Qu'enans fo trobatz en durmen
Sobre chevau.

(Ich werde ein Gedicht machen über rein nichts / es wird nichts darin sein weder von mir noch von andern / weder von Liebe noch von Jugend / noch irgendetwas / denn es fiel mir grad eben ein, als ich träumend sass / zu Pferd.)

Das ganze Lied steht unter dem Zeichen des Nichts. Aber dieses Verneinen ist nicht eine Spielerei, wie die meisten Kommentatoren es wahr haben wollen. Es ist die abwehrende Gebärde, mit der unser Dichter die Objekte der Aussenwelt von sich weg hält, damit er auf das Raunen seiner Seele lauschen kann. Ein mittelalterlicher Mensch blickt zum erstenmal ohne religiöse Angst in sein wogendes Inneres. Er wird von den Widersprüchen seiner Gefühle fast zerrissen. Doch lässt er sich durch das Gerede über sein Verhalten und alle gutgemeinten Bekehrungsversuche nicht irre machen. So wird die Bahn frei für eine Lösung, die nur von ihm herkommt und seinem Wesen entspricht. Aus dem Brodeln seines Innern steigt ein Bild empor, in das all seine Sehnsucht sich verdichtet.

Ich habe eine Freundin, aber ich weiss nicht,
wie sie in sich selber ist,
Fürwahr, ich habe sie nie gesehen,
Sie macht mir weder Freude noch Kummer,
Und das macht mir nichts,
Denn kein Fremdes lass ich in mir wohnen.
(In meiner Wohnung empfing ich weder einen Normannen noch einen Franzosen.)

So betont er immer wieder seine Unbekümmertheit um das, was von den andern Menschen herkommt, und wäre es von der Geliebten. Er ist von nichts Aeusserem mehr abhängig. Seine Liebe, auf welches Objekt sie sich auch richte, lebt aus innerem Gesetz und Antrieb. Aber wenn sie auch von innen her kommt, so bleibt sie nicht im Inneren hängen. Sie lässt

sich durch kein mystisches Selbstgenügen täuschen. Sie ist auf das Reale gerichtet. Sie will ein Objekt haben. Ueberall muss sie es suchen.

Ich weiss nicht, wo sie zu finden ist,
Ob auf der Höhe oder in der Ebene,
Ich kann nicht sagen, welches Unrecht sie
mir antun wird.
Es schmerzt mich schon zum voraus,
Doch sehr tut mir leid, dass ich hier bleiben muss,
So gross ist ihr Wert.

Jeanroy lässt diese Strophe beiseite mit der Begründung: «Ce couplet fort plat, et qui revient sur des idées déjà exprimées, me paraît apocryphe.» Aber Casella, dessen Deutung wir in den grossen Linien folgen, zeigt, dass sie den einzig möglichen Uebergang bildet zur derben Realistik des Schlusses:

Ich habe das Lied gemacht, über ich weiss nicht was,
Ich werde es dem schicken,
Der es bringen lässt
Nach Anjou
Einer, die mir ihres leeren Schreins
Schlüssel dafür gibt.

Mit dem 7. Lied nimmt Wilhelm noch einmal die metrische Form des vorangehenden Liedes auf, aber die Klänge sind noch lichter, die Reime noch weicher. Und noch inniger ist die Verbindung von innerem Leben und äusserem Verhalten; es ist das erste Frühlingslied der modernen europäischen Poesie.

Die erwachende Natur bringt dem Sänger seine eigene überströmende Vitalität zum Bewusstsein:

Pus vezem de novelh florir
Pratz e vergiers reverdezir,
Rius e fontanas esclarzir,
Auras e vens,
Ben deu quascus lo joy jauzir
Don es jauzens.

(Da wir von neuem sehen, wie die Wiesen blühen, die Obstgärten grünen, die Bäche und Brunnen auftauen und die

Lüfte wehn, so soll jeder sich der Freude erfreuen, deren er sich zu freuen hat.)

Diese Freude ist aber eigener Art. Sie wird von der Liebe gespendet; die hat aber ihr eigenes Mass, und nur dem, der sich an das Mass hält, das sie ihm zubilligt (qui be.n mante los aizimens), dem gibt sie grosse Freude. Wer von der äusseren Erfüllung das Mass der Freude nimmt, der wird immer enttäuscht.

Mir ist es immer so ergangen,
Nie geniesse ich den Gegenstand meiner Liebe,
Noch werde ich es tun, noch habe ich es getan,
Denn mit vollem Bewusstsein
Tu ich manches, von dem mir mein Herz sagt:
Es ist ganz und gar nichts.

Wilhelm sucht kein Heil von aussen, er weiss, dass er dem inneren Gesetz gehorchen muss; aus der inneren Gesetzmässigkeit der Liebe fliesst aber die willige Einfügung in die Gemeinschaft. Plötzlich leuchtet hier ein heilig-kirchliches Wort auf, das wir nie aus dem Mund des trotzigen Grafen erwartet hätten: Obediensa.

Obediensa deu portar
A motas gens, qui vol amar,
E coven li que sapcha far
Faigz avinens,
E que.s gart en cort de parlar
Vilanamens.

(Gehorsam sein muss vielen Leuten, wer lieben will, er muss edler Taten fähig sein und am Hof keine gemeine Rede führen.)

Hier ertönt zum erstenmal der Zusammenklang von Liebesdienst und Ritterlichkeit, der von nun an aller höheren Poesie Grundakkord sein wird. Dass die Treue zu sich selbst und das Gesetz der Gemeinschaft unter dem Zeichen der obediensa zur Einheit werden, das ist der entscheidende Vorgang. Aber die ganze Weihe, die aus der religiösen Sphäre kommt, erhöht nun das Bewusstsein des schaffenden Menschen. Die gleiche Kraft der Persönlichkeit, die die neue Syn-

nese von Ritterehre und Frauenliebe schuf, äussert sich auch ls die Formkraft, aus der das neue Lied erwächst:

Von diesem Liede sag ich euch, dass es dem
am meisten gilt,
Der es versteht und sich daran erfreut,
Die Strophen sind alle nach dem gleichen Mass gebaut,
Und die Melodie, der ich mich wohl rühmen kann,
Ist schön und kräftig.

)er eigentliche Durchbruch kommt aber mit dem 8. Liede: 'arai chansoneta nueva... Der Dichter ist sich bewusst, et- vas Neues geschaffen zu haben: früher bezeichnete er seine ;ieder mit «vers», jetzt mit «chansoneta». In seiner metri- chen Form ist das Neue Lied die Uebertragung der jünge- en Sequenz in die Vulgärsprache. Es ist zusammengesetzt us den Teilstücken des trochäischen Langverses mit kunst- ollem Wechseln von weiblichen und männlichen Reimen nd charakteristischer Verstärkung des Schlussverses (8aw aw 8aw 7bm 8aw 8bm). Inhaltlich ist es ein brennendes Be- enntnis zu einer Liebe, die ihn über sich selber hinaushebt.)ie litaneihafte Wiederholung von «dompna» (meine Her- n) und «am» (ich liebe) versetzt die Stimmung, wie Sche- idko *(Religiöse Elemente im weltlichen Liebeslied der Tro- adors,* ZffSL 1934—35) bemerkt, «durch das Gebetsartige er Form in die Sphäre höheren Ernstes». Um so wuchtiger irkt die Betonung der sinnlichen Nähe und die Ablehnung eltfeindlicher Ferne.

Was habt ihr davon, schönste Frau,
Wenn eure Liebe mich von euch fernhält?
Man sagt, ihr wolltet ins Kloster gehn,
Aber wisst, dass ich euch so sehr liebe,
Dass ich fürchte, der Schmerz werde mich töten,
Wenn ihr das Unrecht nicht gut macht,
Dessen ich mich wider euch beklage.

Was habt ihr davon, wenn ich auch ins Kloster gehe
Und ihr mich nicht für euch behaltet?
Alle Wonne der Welt ist unser,
O Liebe, wenn wir uns beide lieben...

In diesen zwei letzten Versen klingt mit seiner ganzen feierlichen Gewalt der trochäische Langvers:

Totz lo joys del mon es nostre
Dompna, s'amduy nos amam.

Die joy ist das Thema des folgenden, des 9. Liedes: Mout jouzens me prenc en amar... Dieser vulkanische Ausbruch der Freude schafft sich eine neue Form. Es ist das einzige Gedicht, bei dem sich nicht die Benützung älterer Formen nachweisen lässt. Wilhelm ist nun stark genug, um sich seinen eigenen Ausdruck zu schaffen. Und hier findet sich auch schon eine erste deutliche Ankündigung der dreiteiligen Kanzonenstrophe (zwei Stollen + Abgesang), die zur Grundstrophe des Minnesangs werden wird. Es sind Achtsilber: ab + ba : ab.

Mit unglaublicher Gewalt wird die irdische Liebeswonne verherrlicht, die Wilhelm der Weltflucht, die Robert D'Arbrissel predigte, entgegenstellt. Wilhelm ist sich bewusst, dass niemand vor ihm solche Freude erlebte. Das Seltsame ist aber, dass der prahlend-trotzige Uebermut der ersten Gedichte einer demütigen Unterwerfung unter die Herrschaft der Liebe Platz gemacht hat.

Totz joys li deu h u m i l i a r,
E tota ricors o b e z i r
M i d o n s...

(Aller Jubel muss demütig werden, und alle Macht sich beugen vor meinem Herrn...)

Ueber die Bezeichnung «mi dons» (mein Herr) für die Geliebte haben sich die Kommentatoren den Kopf zerbrochen. Man hat von männlichen Decknamen, von arabischen Sitten gesprochen. Bezzola weist sogar auf die Identifikation der Frau mit Gott auf dem Umweg über den Feudalherrn (a. a. O. p. 229 n). Die verwandelnde Macht der Liebe, die sogar die Zeit überwindet («Mehr als hundert Jahre muss der leben, der die Freude seiner Liebe fassen kann») wird mit den paradoxesten Wendungen demonstriert:

E.l plus cortes vilanejar
E totz vilas encortezir.

(Sie macht den Edelsten gemein und alle Gemeinen macht sie edel.)

Bei allem mystischen Ueberschwang bleibt der Graf doch recht erdnahe. Die Grenzen verwischen sich ihm nicht. Er will die Geliebte für sich behalten, um sich innerlich und äusserlich zu erfrischen (Per lo cor dedins refrescar / E per la carn renovellar). Er sieht auch deutlich, wie er sich verhalten muss, um seine Liebe in der Welt zu behaupten (ich bin bereit zum Heimlichhalten und zum Offen-zu-ihr-Stehen, nach ihrem Gefallen will ich tun und sagen). Und so dienstbereit und demutsvoll ist der rauhe Graf geworden, dass er in der letzten Strophe sagt:

Ich wag es nicht, ihr etwas durch andre zu schicken,
So fürcht ich, dass sie plötzlich ergrimme;
Von mir aus — so habe ich Angst zu fehlen —
Wage ich nicht, ihr Zeugnis von meiner Liebe zu geben.
Aber sie muss mein Bestes aus mir ziehen (mo mielhs triar)
Denn sie weiss: nur durch sie gewinn ich die Fülle des Lebens.

Von diesen letzten Strophen sagt Bezzola (a. a. O. p. 230): «Cette chanson étonnante finit par deux strophes qui montrent à l'évidence la profonde transformation subie par le comte sous l'influence du mysticisme religieux dont il était entouré. Elles durent faire sur la société aristocratique poitevine et limousine une impression profonde, puisque c'est sur l'attitude que le poète assume dans ces deux strophes que se règlera l'attitude de tous les poètes d'amour qui suivront et, après eux, de centaines et de milliers de poètes d'amour de l'Europe entière.»

Wenn aber Bezzola das folgende Lied als einen Rückfall in die alte Sinnlichkeit betrachtet («un retour à l'ancienne sensualité cynique»), und darum dieses 10. Lied vor das 9. Lied stellen möchte, so widerspricht das der Grunderfahrung Wilhelms. Wie nach dem Durchbruch des 6. Liedes er im 7. Lied das neue Erleben mit dem Erwachen der Natur verwob, so verknüpft er auch hier die neue Liebesfreude mit der Frühlingswonne: Ab la dolchor del temps novel ... mit der Süssigkeit der neuen Zeit ... In der Form sucht er

eine neue Fassung der dreiteiligen Strophe: 8a + a : bc + bc. Im vorhergehenden Lied wiederholte er mechanisch durch das ganze Gedicht die Infinitivendungen ar-ir-ir-ar-ar-ir. Nun wechseln die drei Grundklänge i-el-an ab, und zwar in den zwei ersten Strophen in der Reihenfolge: el-el-i-an-i-an, in den drei letzten Strophen, hellanklingend: i-i-an-el-an-el. Das ganze Lied ist ein wunderbares Zusammenspiel von Ferne und Nähe, von scheuer Erwartung und inniger Berührung, ein neuer Akkord, der alle mystische Verdünnung und sinnliche Verdickung der Liebe hinter sich lässt. Nach der ersten Strophe, die mit heiteren Frühlingsklängen zur Freude aufruft, spricht der Sänger seine zagende Erwartung aus. Er schaut voll Unruhe aus nach einem Zeichen der Geliebten, doch wagt er von sich aus keinen Schritt zu tun, bevor er weiss, ob die Uebereinstimmung (la fi) da ist, die er ersehnt. Und nun blüht die schönste Strophe der provenzalischen Poesie auf, die im zartesten Bilde die zitternd erwartende Liebe darstellt:

La nostr'amor vai enaissi
Com la branca de l'albespi
Qu'esta sobre l'arbre en treman,
La nuoit, a la ploja ez al gel,
Tro l'endeman, que.l sols s'espan
Per las fueillas verz e.l ramel.

(Unsre Liebe entfaltet sich wie der Zweig des Hagedorns, der am Baume zittert die ganze Nacht unter Regen und Frost bis zum Morgen, da die Sonne sich ausbreitet durch die grünen Blätter und das Geäst.)

Die Bewegungsverben, die wie im ganzen Gedicht auch hier besonders betont sind, fliessen aus der inneren Bewegung heraus. Sie findet ihr Ziel in der folgenden Strophe, die den Morgen heraufbeschwört, an dem aus Trennung Einung (de guerra fi) wurde und die Geliebte sich ihm hingab; und sein Herzenswunsch geht zu Gott, dass ihm so viel Leben gegeben werde, dass er sie mit beiden Händen wieder berühren könne (C'aja mas manz soz so mantel — dass ich meine Hände unter ihrem Mantel haben kann). In der letzten Strophe wendet er sich gegen alle falsche Distanz, die durch hohes Gerede

(estraing lati) geschaffen wird. «Worte fliegen davon in kurzlebiger Rede. Wenn in der Liebe die einen sich mit Worten rühmen, so sind wir solche, die froh sind, dass sie das Nötige zum Essen haben.» (Nos n'avem la pessa e. l coutel — wir haben den Braten und das Messer.) Mit diesem handgreiflichen Bild, das dem «estraing lati» mit Absicht «la pessa (das Fleischstück) e. l coutel» entgegengesetzt, schliesst Wilhelm sein Liebeslied.

Aehnlich realistisch ist der Schluss seines letzten Liedes, seines Abschiedes vom Leben. Angesichts des Todes muss es sich erweisen, ob seine neue Lebensphilosophie echt ist. Das 11. Lied Wilhelms nimmt die schlichte ambrosianische Strophe wieder auf. Es ist, als ob er sich nun lösen müsste von allen Formspielen, wie er sich auch trennen muss vom Zauber der Welt. Aber er nimmt Abschied im stolzen Bewusstsein, dass sein Leben sich erfüllt hat. Und jetzt, da er von ritterlichem Wesen und irdischer Freude lassen muss (de proeza e de joi), wendet er sich voll Vertrauen zu dem, bei dem alle Sünder Frieden finden. Stolz und vergnügt sei er gewesen, aber der Herr habe damit Schluss gemacht. Kaum möge er noch die Last des Daseins tragen, so nahe fühle er sich dem Ende.

Alles was ich liebte, singt er, ist nun hinter mir,
Würde und Ritterschaft,
Und da Gott es also gefällt, so will ich es lassen
Und flehe ihn an, mich zu sich zu nehmen.

Totz mos amics prec a la mort
Que vengan tut e m'onren fort,
Qu'eu ai avut joi e deport
Loing e pres e mon aizi.

Aissi guerpisc joi e deport
E vair e gris e sembeli.

(Ich bitte alle meine Freunde, bei meinem Tode mir nahe zu sein und mich zu ehren; denn ich habe Freude und Lust gehabt fern und nahe und nach eignem Belieben; so verlasse ich Freude und Lust und alles kostbare Gewand.)

Sein letzter Vers ist die Aufzählung seiner köstlichsten

Pelze; es ist, als wolle er vom Leben in seiner greifbarsten Aeusserlichkeit Abschied nehmen.

In der Provence kamen zwei Dinge zusammen:

eine in südlicher Landschaft an stolzen Fürstenhöfen üppig aufblühende, durch den beginnenden Kapitalismus freizügig gemachte weltliche Kultur,

eine stark verwurzelte geistig-kirchliche Tradition, die in Wort und Lied Gemeingut weitester Kreise geworden war.

In zwei Personen trafen die zwei Mächte aufeinander: im fanatischen Ordensgründer Robert d'Arbrissel und im genialen Fürsten Wilhelm von Poitiers.

Solche Zusammenstösse fanden durch das ganze Mittelalter statt. Sie führten immer zu einer schroffen Scheidung der Substanzen, zum Kampf zwischen weltfremder Geistigkeit und trotziger, erdnaher Sinnlichkeit.

Noch bei Wilhelms jüngeren Zeitgenossen lagen die Substanzen getrennt nebeneinander: geistliche Liebe, weltliche Liebe, unendlicher Jenseitsdrang, diesseitig greifbarer Sinnengenuss. Bei Abaelard und Heloise stossen die Gegensätze unvereinbar aufeinander. Abaelard trennt sie in der Zeit, verliert sich zuerst in fleischlicher Liebe und schwingt sich dann, im Augenblick, wo das Körperliche sich ihm für immer versagt, theologisch in die höhere Sphäre hinauf. Heloise empfindet gleichzeitig in tragischer Gespaltenheit den Widerspruch der zwei Welten. Bernhard löste durch mystische Verschmelzung das Sinnliche im Uebersinnlichen auf.

Wilhelm begann auch mit der Opposition. Doch wurde er mehr und mehr durch den Schaffensprozess verwandelt. Die tiefen Resonnanzen, die durch die geistlichen Liedformen in ihm geweckt wurden, das wachsende Selbstbewusstsein des schöpferischen Menschen, die liebende Begegnung mit einer edlen Frau lassen in ihm das neue Erlebnis reifen. Durch den Zusammenstoss mit der aufs höchste gesteigerten asketischen Liebe kommt die Rückwendung auf sich selbst und die Besinnung auf sein eigenes Wesen. Und da bricht sich das Bewusstsein Bahn, dass aller Drang der jenseitigen Liebe sich entfalten kann im Ernst und in der Freude der diesseitigen Liebe.

Im Augenblick, wo die zwei Substanzen in der Seele und im Werk des ersten Trobadors zusammenschossen, geschah die Erschütterung, die alle Quellen europäischer Poesie aufbrechen liess.

In Wilhelms Liedern ist hervorgetreten und Form geworden, was den europäischen Geist von nun an auszeichnen wird: die ganze Wucht des Ueberweltlichen wendet sich auf die Welt und sucht sie zu verwandeln. Das Werk, das entsteht, ist endlich, aber an seiner Form spürt man die unendliche Spannung der verwandelnden Macht, die durch kein Versagen, Zerbrechen und Sterben aufzuhalten ist und durch alle Formen hindurch, so unvollkommen sie sind, den Zug zum Vollkommenen offenbart.

Literatur: Eine beinahe vollständige kritische Uebersicht über die Forschung und Entstehung des Minnesanges gibt Käte Axhausen, **Die Theorien über den Ursprung der provenzalischen Lyrik.** Marburger Dissertation 1937. Sie muß ergänzt werden durch R. Bezzola, *Guillaume IX et les origines de l'amour courtois.* Romania Avril 1940. — R. Borchardt *Die großen Trobadors.* München 1924. — M. Casella, *Poesia e Storia. Il più antico trovatore.* Estr. dal Arch. stor. it. Vol. II (disp. 3a e 4a del 1938). Firenze 1939. — Fr. D'Ovidio, *Versificazione romanza.* Napoli 1932. — J. Feuerlicht, *Vom Ursprung der Minne.* Arch. rom. Aprile-sett. 39. — E. Gilson, *Héloise et Abélard.* Paris 1938. (Dazu B. Schmeidler, *Abaelard und Heloise.* Die Welt als Geschichte 1940.) J. Handschin, *Die religiöse Lyrik des Mittelalters.* N. Z. Z. 5. März 1933. — G. Lanson, *Histoire de la littérature française.* Paris 1909. — F. Overbeck, *Vorgeschichte und Jugend der mittelalterlichen Scholastik.* Basel 1917. — E. Schwietering, *Der Tristan Gottfrieds von Straßburg und die Bernhardinische Mystik.* Abh. Preuß. Ak. d. Wiss. 1943. — Th. Spoerri, *Wie Dantes Vers entstand.* Vox rom. 1937. — K. Voßler, *Die Dichtung der Trobadors und ihre europäische Wirkung.* Aus der romanischen Welt. 1. Leipzig 1940.

Wilhelm von Poitiers wurde zitiert nach der kritischen Ausgabe von A. Jeanroy, Paris 1905. 2. Aufl. in *Les classiques français du moyen âge.* Paris 1927. Die Anordnung der Gedichte ist von Jeanroy in Abwesenheit historischer Anhaltspunkte nach inhaltlichen und formalen Kriterien festgelegt worden. Sie wird als klassisch betrachtet. Wir haben sie nur in einem Punkt nicht annehmen können: das nach Jeanroy IV. Lied muß als das VI. betrachtet werden. Wir glauben hier gezeigt zu haben, daß Stilkritik auch als strenges historisches Forschungsinstrument dienen kann.

ZUM STIL DES «ZARATHUSTRA»

Von Michael Landmann.

I.

Wer Platon gelesen hat, entsinnt sich der Stelle des *Phaidros*[1], wo Sokrates in seiner Erosrede plötzlich innehält, wei er bemerkt hat, dass er «in Dithyramben» spricht. Dass die Prosa keine Elemente der Dichtung enthalten dürfe, dass sie zwar gegen das Ende der Kola hin ebenfalls rhythmisch sein dabei jedoch die in der Dichtung üblichen Rhythmen vorsichtig vermeiden müsse, zählte schon früh zu den Grundsätzen antiker Stilistik[2]. Auch nach Nietzsche, der schon als Philologe von diesem Grundsatz Kenntnis hatte[3], bestehen sogar alle Reize der Prosa darin, «dass beständig der Poesie ausgewichen und widersprochen wird»[4]. Er hat sich also zumindest theoretisch ebenfalls zu diesem Grundsatz bekannt. Ob er ihn freilich auch praktisch befolgt hat? Die Frage möge für seine übrigen Werke dahingestellt bleiben, ist für den *Zarathustra* gewiss zu verneinen. Im Gegenteil: der *Zarathustra* zieht seinen Reiz gerade aus einer Ineinandermischung der Gattungen, daraus, dass er weder Prosa noch Poesie ist, sondern ein Drittes, gehobene Sprache, die ständig auf dem Sprunge ist, den Flug des Lyrischen zu wagen. Lyrisches, das gleichsam wie manche Bildwerke Michelangelos oder Rodins, von allen Seiten noch in der Bosse steht.

Nietzsche selbst zwar wollte den *Zarathustra* ganz der Dichtung beigerechnet wissen[5]. Auch zum Musiker begabt zeitlebens nebenher Verse schreibend und für nichts dankbarer, als wenn man ihn mit einem Künstler verwechselte[6], glaubte er es mit dem *Zarathustra* endlich den Dichtern gleich-, ja zuvorgetan zu haben. Zarathustra wird Dichter genannt[7], singt Lieder[8] — man denke an das Nachtlied, das Grablied, die Tanzlieder —, selbst der Uebermensch er

---

[1] 238 c. [2] vgl. Arist. *Rhet.* III 8, 1408 b 22 ff. [3] vgl. z. B. *Philologica* II 12 ff. [4] *Fröhliche Wissenschaft*, 92, vgl. Nachlass B. I 509. [5] z. B. an Overbeck 11. II. 83. [6] an Brandes 4. V 88. [7] II 17. [8] II 7, vgl. III 14.

scheint als blosses «Dichter-Gleichnis» [1]. Man kennt die über-steigerten Selbstcharakterisierungen des *Ecce homo:* «Es hat niemand mehr von neuen, von unerhörten, von wirklich erst dazu geschaffenen Kunstmitteln zu verschwenden gehabt. ... Man weiss vor mir nicht, was man ... mit der Sprache kann. Die Kunst des g r o s s e n Rhythmus ... ist erst von mir entdeckt; mit einem Dithyrambus wie dem letzten des dritten *Zarathustra,* ‚Die Sieben Siegel' überschrieben, flog ich tausend Meilen über das hinaus, was bisher Poesie hiess». Darin liegt bereits: Nietzsche will zwar Dichter, aber er will Dichter von neuer und höherer Art sein, als die bisherigen es waren. Wie er sie einerseits bewundert, so muss er sie andrerseits in eigentümlicher Ambivalenz doch auch wieder verachten. Was aber ist es, was er vor ihnen vorauszuhaben glaubt? Die intensivere Gedanklichkeit. Nicht als Dichter, sondern als Philosoph rivalisiert er mit ihnen. «Sie dachten nicht genug in die Tiefe: darum sank ihr Gefühl nicht bis zu den Gründen... Was wussten sie bisher von der Inbrunst der Töne!» [2] In der Tat hat Nietzsche dadurch, dass er die ganze Kraft seines Innern in sein Denken warf, bisher kaum betretene Dimensionen auch und gerade des Gefühls erschlossen. Der Gedanke ist bei ihm — wie er es in seiner Lehre vom Stil [3] selbst gefordert hat — niemals bloss gedacht, sondern sichtbarlich zugleich beseligend oder erschütternd erlebt. Das äussert sich nun zwar in allem von Nietzsche Hervorgebrachten und erlaubt schon als solches eine ungeheure Steigerung des Tons; allein nirgends führt es so sehr wie im *Zarathustra* zum Durchbruch neuer sprachmusikalischer Möglichkeiten. Das Philosophische, sonst aus der Dichtung verbannt oder doch nur unter Vorbehalten, in Umbildungen und als schwaches Ingrediens in sie aufgenommen, wird hier selbst dichterisches Erlebnis. Und dieses Erlebnis ist stark und selbstwillig genug, um sich nicht — wie in der sog. Gedankendichtung — den Gesetzen ursprünglich aus anderen Quellen gespeister Dichtungsarten bequemen zu müssen, sondern eigenwüchsige, nur ihm gemässe dichterische Mittel und Wege zu finden. Nicht nur aber, dass das Philosophische so

[1] II 17. [2] II 17. [3] Nachlass B. I 509.

zu einem neuen Aesthetischen führt; es ist auch selbst nich etwa ein bereits vorhandenes und nun bloss zu adäquate Darstellung gelangendes, sondern ebenfalls ein durchau neues Philosophisches. Es gehört also, könnte man sagen, zum Eigentümlichen der *Zarathustra*-Dichtung, dass uns in ih zugleich ein ursprünglicher und ranghoher philosophische Text vorliegt und dass dabei dennoch der Schönheitsfakto durch den Erkenntnisfaktor nicht beeinträchtigt, sondern im Gegenteil bereichert wird.

Dennoch ist ein Prosaanteil am *Zarathustra* nicht zu überhören. Wie die Gedankenwelt, so ist auch die Formen welt der übrigen Werke Nietzsches in ihm unverloren. Woh treten neue Stilprinzipien auf, die das Ganze unter ihre Vor herrschaft zu nötigen suchen. Allein neben ihnen wirken di alten mit unverminderter Determinationskraft fort. Sie sin von jenen nur durchkreuzt, nicht durchbrochen, nur über baut, nicht überformt. Man findet Formulierungen, wi Nietzsche sie auch andernorts gebraucht haben würde. Da permanent Euphorische seiner Gestaltungsweise, das kein Entspannung, kein Gleichmass zulässt, sondern von jeden Augenblick eine schier überwache Geistesgegenwart, ei Aeusserstes an Kraft, Schärfe, Brillanz verlangt — es ist im *Zarathustra* eher noch übergrellt als gedämpft. Und das ge nuine Instrument eines solchen Fortissimo, der Aphorismu mit seiner Kunst der Pointe, der Hintergründigkeit und de Doppeldeutigkeit — ist er im *Zarathustra* nicht nur noc ausgelassener und übermütiger geworden?

Wie kann es gelingen, soviel Intellektualität, soviel Aperçu haftes, soviel Witz ins Dichterische zu transponieren? Ge nügt dafür die Anlehnung ans Vorbild der Bibel, das, wa man mit nicht ganz gerechtfertigter Einschränkung — den als Vorbild dient auch das a l t e Testament — das «Evan gelistische» des *Zarathustra* genannt hat? [1] Nietzsche selb hat davon gesprochen, dass durch ihn die Sprache Luther zur Grundlage einer neuen deutschen Poesie geworden sei Allein so unleugbar sie Grundlage ist — man denke an di Einteilung in «Verse», an die Gleichnisse —, so wenig läss

[1] Johannes Klein, *Die Dichtung Nietzsches*. 1936. [2] Nachlass B. I 546

ch auch leugnen, dass sich über dieser Grundlage noch höere Geschosse auftürmen. Kleinere Geister bleiben, selbst wo sie sich der Originalität befleissigen, abhängig, grössere, selbst wo sie sich der Abhängigkeit befleissigen, originell. Dem noch von allen Raffinements der Romantik mitgenährten Gedankenabenteurer und Seelenhintergründe-Enthüller des späten 19. Jahrhunderts konnte ein so geschlossener Stil wie der der Luther-Bibel nur als eine Funktion für kompliziertere Integrationen dienen. Zudem ist Luthers Sprache zwar gehoben, nicht aber eigentlich dichterisch. Aehnlich steht es mit einer Reihe anderer an Dichterisches gemahnender Elemente im «Satz und Fall der Rede»[1] Zarathustras: das Fehlen von Bildungsbezügen und Fremdwörtern, für die Nietzsche sonst eine faible hat, die diese Lücke kompensierenden und überkompensierenden Neologismen und kühnen Wortkomplexionen, der gelegentliche Reim, die von der geladen zuweilen abweichende Wortstellung, die starke Bildlichkeit, das nicht immer restlos Durchsichtige — all dies reicht wohl hin, einen einmaligen, hie und da über die Prosa hinausgehenden, nicht aber einen so unaufhörlich von Dichterischem durchregten Stil wie den des *Zarathustra* zu konstituieren.

Worauf beruht dichterische Form? Auf der periodischen Wiederkehr weniger, im Ganzen des Sprachflusses aber doch auffälliger Struktureinheiten metrischer oder lautlicher Art; psychologisch gesehen: auf der Erzeugung und Erfüllung bestimmter Erwartungen. Manches muss, anderes darf nicht geschehen. In dieser Hinsicht ist Dichtung das genaue Gegenteil des Aphorismus. Denn im Aphorismus kann das Unwahrscheinlichste geschehen, er beruht auf der Erzeugung einer Ueberraschung. Zu seinem Wesen gehört das Herstellen von Beziehungen, die sich bei scheinbarem Naheliegen dennoch nur dem kühneren Sehen erschliessen und die uns eben deshalb frappieren. Der Aphorismus ist paradox, die Dichtung — könnte man sagen — katadox. Insofern daher Nietzsche dichtet, muss auch er sich an irgendwelche Wiederholungsgesetze halten. Insofern er aber nicht n u r dichtet, sondern

[1] III 7.

zugleich den Aphorismus als Baumaterie seiner Dichtung beibehält, muss er alles Gesetzliche geradezu vermeiden und nicht Sicherheiten, sondern im Gegenteil Plötzlichkeiten, auf die niemand gefasst war, hervorzubringen suchen. Zwei sich ausschliessende Prinzipien, ein statisches und ein dynamisches, kämpfen hier also um den Primat der Formgebung und vielleicht ist es nicht zuletzt das durch diesen Kampf bedingte Durcheinandergehen der Tonarten, in dem Pathetisches und Saloppes, Prophetisches und Polemisches, Lyrisches und Satirisches gemischt, von der Spannweite e i n e s Erlebens umgriffen sind, was dem *Zarathustra* das Unnachahmliche und Einmalige verleiht. Der Aphorismus lässt Dichterisches aufklingen, die Dichtung biegt um in Aphoristisches. Mitten in der Ueberraschung durch völlig Neues begegnen wir Wiederholungen; und dennoch überraschen uns selbst auch noch diese Wiederholungen: denn weder ihr Substrat noch ihr Abstand noch ihre Zahl ist durch irgendwelche Regeln festgelegt, und wir können sie daher niemals mit Gewissheit erwarten, sondern müssen auch vor ihnen ständig auf dem Qui-vive sein. Alles scheint ein Gesetz zu befolgen, das sich dennoch niemals offenbart. Die Notwendigkeit, «die noch Zufälle zwingt, Sternenreigen zu tanzen» [1], ist «die Freiheit selber» [2]. Zutreffend sagt Nietzsche selbst, sein Stil sei «ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Ueberspringen und Verspotten dieser Symmetrien» [3]. Er reproduziert so die Weisheit seines Lieblingsphilosophen Heraklit: *ἁρμονίη ἀφανὴς φανερῆς κρείττων.*

Zur Spontaneität der Einfälle tritt also im *Zarathustra* eine Technik der Wiederholungen hinzu. Durch sie taucht der Aphorismus in dichterische Atmosphäre. Zugleich aber wird er nun durch sie auch mit andern Aphorismen zusammengekettet und so zum Glied eines fortlaufenden Textes. Die Moderne gibt ihr Bestes in der Vervollkommnung des Details, statt des Ganzheitlichen, dagegen gelingt ihr oft nur Konglomerathaftes. Auch Nietzsche ist eine «anekdotische Natur» [4]: von jedem Augenblick — wir sahen es — fordern

---

[1] III 16, 3. [2] III 12, 2. [3] an Rhode 22. II. 84. [4] Ernst Bertram, *Nietzsche*, 1918.

ein Summum an Konzentration und Vollkommenheit, sein enken bewegt sich von Inspiration zu Inspiration; es ist rum kein Gang, sondern ein Springen, keine Linie, son- rn eine Punktmannigfaltigkeit. Wie er die diskreten Punkte r Kontinuität überrede, war für ihn von Jugend auf ein oblem. Das Problem hat sich ihm zwar, seit er den Willen m System bewusst fallen gelassen und sich, wie im Philo- phischen zur isolierten Einzelfrage, so im Sprachlichen zur olierten Einzeläusserung bekannt hatte, nicht mehr mit der- lben Dringlichkeit gestellt. Im *Zarathustra* aber macht er it Hilfe der Dichterregel der Wiederholungen noch einmal nen Versuch zu überbrückenden Grosskompositionen. Nicht s ob durchgehende Gedankenfäden fehlten. Allein immer ieder werden sie abgerissen und nur von gewagten Assozia- onsreihen fortgesponnen. Lediglich durch die sublime Spie- rei der Wiederkehr, durch die dauernde Wiederaufnahme n schon Gehörtem, ist diesen Reihen etwas wie Kohärenz getäuscht. Logisches Auseinanderfolgen ist für Nietzsche ne Schöpfung des «Geists der Schwere» [1]: wie er diesem b e r a l l die Symbole des Lachens und des Tanzens gegen- erstellt, so lacht und tanzt er auch über den Ernst strenger nnverbindungen mittels eines anmutigen Surrogats, das kei- n wirklichen Zwang ausübt, hinweg und fängt auf diese Veise auch in der Sprache ein Spiegelbild jener Leichtig- it und Heiterkeit, jener sieghaften Beschwingung auf, die ach ihm das Merkmal des «höheren Menschen» ist.

II.

Was wird wiederholt? Eine Konstellation von Lauten: B. »stotzig — stolz» [2], «Geschwürige — Verschwörerische - zusammenschwärt» [3], «rucks — flugs» [4], «stehst — gehst» [5]; Wiegen — Windeln» [6], «Redens — Wesens» [7], «Lüste — aster» [8], «lachende — wache» [9], «dunkelte — trunkenen» [10]. anze Silben: z. B. «unschuldig — Untreue» [11], «verkettet — erfädelt — verliebt» [12], «heimlich — schrecklich — herz-

---

[1] III 12, 2. [2] II 16. [3] III 7. [4] IV 15. [5] III 14. [6] IV 14, 2. [7] IV 15. III 7. [9] III 10. [10] III 12, 30. [11] II 11. [12] IV 19, 10.

lich» [1], «letzten — längsten — härtesten — einsamste» [2], «Sieg — Siegel» [3]; «bemitleiden — bemitseufzen» [4]. Lautkonstellationen und ganze Silben zusammen: z. B. «schnüffelten — schlürften» [5], «gedrängt — gedrückt» [6], «hallten — heulten» [7], «trunkener — Unkenton» [8], «bessern — bösern» [9], «Dunkler — Munkler» [10], «Gleichnis — Erschleichnis» [11]; «fliehenden — fliegenden» [12], «witzigen — spitzigen» [13], «Schwarzsichtige — Schwärsüchtige» [14]. Häufig sind auch dem Klange nach zwar ausgeklammerte, dem Sinne nach aber dennoch zu ergänzende Wiederholungen: z. B. «zuerst und -nächst» [15], «Lecker- und Schmeckerlinge» [16]. Kaum eine Nuance der Lautmusik, der Assonanz und des Reimes, die ungenutzt bliebe.

Wiederholt werden ferner und vor allem Worte. Während man sich sonst bemüht, dasselbe Wort zu vermeiden, es durch Synonyma oder neue Wendungen zu ersetzen, gelangen hier umgekehrt oft nicht einmal die dem Sprachgefühl gemässen Pronomina und anderen Substitutiva zur Verwendung: z. B. «Wer den Leser kennt, der tut nichts mehr für den Leser» (statt: für ihn) [17]. «Steigen will das Leben und steigend (statt: so, dadurch) sich überwinden» [18]. Zuweilen soll die Wiederholung nur die Intensität des Ausdrucks erhöhen: z. B. «suchen und suchen» [19], «sündlichere Sünden» [20]. Zuweilen dient sie auch nur der Pointierung eines Satzes: z. B. «Ich verachte dein Verachten» [21], «Lange lebte ich wild in wilder Fremde» [22], «Da findet der Versteckteste sein Versteck» [23]. Meistens aber findet sich ein Wort über verschiedene Sätze verstreut. Der jeweils nachfolgende Satz übernimmt es vom vorhergehenden. Enthält er dann selbst ein neues Wort, das er an den ihm seinerseits nachfolgenden weitervererbt, so ergibt sich folgendes einfachstes Schema: a ab bc cd usw. Natürlich wird dieses Schema nicht schematisch eingehalten. Oft kehrt ein Wort erst nach einem kürzeren oder längeren Intermezzo, oft im Gegenteil eines sogar sechs-, zehnmal, ja noch häufiger hintereinander wieder. Es ist dann, als ob ein solches Wort wandere und auf seiner Wanderung mannig-

[1] IV 19, 3. [2] III 1. [3] III 3. [4] III 6. [5] IV 14. [6] III 14. [7] II 19. [8] IV 19, 6. [9] III 7. [10] III 8, 1. [11] II 17. [12] III 15. [13] III 5, 3. [14] IV 13, 20. [15] IV 7. [16] IV 12. [17] I 7. [18] II 7. [19] II 14. [20] II 21. [21] III 7. [22] III 9. [23] IV 7.

ache Abenteuer hätte. Vorstellungen und Ideen scheinen uf sein Kommen gewartet zu haben, scheinen erst durch das Bündnis mit ihm lebensfähig zu werden und den Mut zu sich elbst zu finden. Es ist der Punkt, in dem sich alle Linien chneiden und der ihnen dadurch ihre Richtung gibt, ist gleichsam das Stückchen Faden, das immer aufs neue in die Lösung der Sprache gehalten werden muss, damit sie sich kristallisiere. Indem es so in stets wieder anderen Verknüpungen, indem es dabei ferner oft in wechselnder — bald ubstantivischer, bald abjektivischer, bald verbaler — Gestalt rscheint, entfaltet es vor uns seine ganze Klang- und Sinnülle. Diese Wirkung wird gelegentlich noch dadurch gesteiert, dass seine Stellung im Vers nicht schwankt, sondern naphorisch auf den Anfang oder ghaselenartig auf den Schluss festgelegt ist. Dieser letzte Fall ist wie eine unbewusste Huldigung an den historischen, den Perser Zarathutra: denn das Ghasel ist die Dichtform des Persischen.

Manchmal sind auch mehrere Worte gleichzeitig lanciert nd tanzen unter- und wiederauftauchend, sich fliehend und ich begegnend in vielfältigen Verschlingungen durcheinander. Selbst längere Wortverbindungen, Satzkadenzen, ja ganze Sätze kehren wieder. Es wäre Sache einer Abhandung und nicht eines Essais, alle diese Varianten durch Beispiele zu belegen. Nur einige wenige seien hier, nicht wegen der Variante, die sie bringen, sondern zur Illustration des ganzen Tenors, innerhalb dessen wir uns bewegen, angeführt. «Furchtbar ist das Alleinsein mit dem Richter und Rächer des eignen Gesetzes. Also wird ein Stern hinausgeworfen in den öden Raum und in den eisigen Atem des Alleinseins» [1]. «Eure Liebe zum Leben sei Liebe zu eurer höchsten Hoffnung: und eure höchste Hoffnung sei der höchste Gedanke des Lebens» [2]. «Wegsehn wollte der Schöpfer von sich, — da schuf er die Welt. Trunkene Lust ist's dem Leidenden, wegzusehn von seinem Leiden und sich zu verlieren. Trunkne Lust und Selbst-sich-Verlieren dünkte mich einst die Welt. Diese Welt, die ewig unvollkommene, eines ewigen Widerspruches Abbild und unvollkommnes Abbild

[1] I 17. [2] I 10.

— eine trunkne Lust ihrem unvollkommnen Schöpfer: als dünkte mich einst die Welt»[1]. Alle diese letzten zweiein halb Verse endigen auf «Welt», zwei davon sogar auf di Verbindung «dünkte mich einst die Welt». «Welt» wieder holt sich im Ganzen vier Mal, im Verlauf des Kapitels noc sehr viel öfter. «Trunkne Lust», «unvollkommen», «Schöp fer» — zusammen mit «schuf» (weiter oben war auch scho «schöpferisch» dagewesen) — kommen je drei, «wegsehn» «Leiden», «sich verlieren», «ewig», «Abbild» je zwei Ma vor. Die zweite Hälfte des letzten Verses besteht überhaup nur noch aus Wiederholungen. «Widerspruch» ist das ein zige Wort, das nur ein einziges Mal auftritt.

Auffallen muss dabei, dass die Wiederholung oft rei klanglicher Natur ist, dass sich wohl dieselbe Silbe, derselb Wortlaut, nicht aber auch derselbe Sinn wiederholt. Währen das gleichsam Stoffliche in den neuen Verbindungen intak bleibt, wird e r durch sie einschneidend umgeschaffen. In Grunde ist es zwar die Oekonomie der Sprache selbst, di hier nur besonders krass zutage tritt. Da die Sprache nich für jedes Seiende einen eigenen Stamm hervorbringen kann sieht sie sich gezwungen, ihre Stämme alternativ zur Be zeichnung von mehrerem Seienden zu verwenden. In der Re gel apperzipieren wir dies bloss nicht, da unsere Aufmerk samkeit nicht der Einheit des flatus vocis, sondern der Viel heit der von ihm getragenen Bedeutungen gilt. Erst eigene die Sprache als Sprache zum Gegenstand nehmende Erleb nisse bringen uns das von ihr gewählte Verfahren zu Be wusstsein. Im *Zarathustra* aber ist es, als ob dieses Verfah ren eigens demonstriert, als ob uns ein Blick in die Werk statt der Sprache vergönnt werden solle. Wie in einen Lexi konartikel gebannt tastet sich die Assoziation den Metamor phosen eines Wortbausteins entlang, holt alles, was er her gibt, aus ihm heraus und stellt selbst weit voneinander ab liegende Bedeutungen unmittelbar nebeneinander. Man ge winnt den Eindruck, es sei nicht der Gedanke zuerst da, de sich dann in Vokabeln niederschlägt, sondern die Vokabe die einen zu ihr passenden Gedanken erzwingt. Unter der

[1] I 3.

äusseren Anschein der Aehnlichkeit verknüpft sich das Heterogenste. Was in Wahrheit ein Neubeginn ist, verkleidet sich als Repristination.

Fast wäre man versucht, an Wagners durch unzählige Situationen hindurch beibehaltene «Motive» zu denken. Allein umgekehrt als bei Wagner, dessen Motiv eine feste Sinnbeziehung hat, die bei seinem Wiederaufklingen jedesmal mitanklingt, befindet sich ja bei Nietzsche der Sinn gerade in dauernder Verwandlung und leistet zum jeweils Wiederkehrenden des Motivs überhaupt keinen Beitrag. Während Wagner dem an sich rein klanglichen Gebilde der Musik ein Sinnmoment hinzufügt und beiden, dem Klang und dem Sinn, Anteil an seinen Motiven gibt, präpariert Nietzsche für manche seiner Motive aus dem klang-sinnhaften Gebilde der Sprache nur den Klang heraus. Bei Wagner wird die Musik Sprache, bei Nietzsche die Sprache Musik. Immer wieder erliegen wir der Illusion, wir dürften uns, was ja im übrigen auch häufig genug der Fall ist, an schon Gehörtes erinnern, immer wieder wird uns die Illusion durch die Beobachtung zerstört, dass das, was wir schon hörten, nur der Körper ist, nicht auch die Seele. Zu «zweifeln» gesellt sich «verzweifeln» [1], zu «Unterhalt» «Unterhaltung» [2], zu «Verdruss» «Ueberdruss» [3], zu «klapperdürr» «klappern» [4], zu «Uebermut» «Mutwillen» [5], zu «beherzt» «offenherzig» [6], zu «Ohren» «Unerhörtes» [7] etc. Zarathustra begreift sich als Menschenfischfänger: «ziehend, heranziehend, hinaufziehend, aufziehend, ein Zieher, Züchter und Zuchtmeister» [8]. Die Worte werden in ihre Bestandteile zerlegt: die «Notwendigkeit» erscheint als «Wende aller Not» [9], jemand «kommt willig» und ist «willkommen» [10], die «Kreuzspinne» lehrt: «Unter Kreuzen ist gut spinnen» [11]! Auch ohne Stammverwandtschaft ruft sich das gleich oder ähnlich Klingende: der «Ring» «ringt» [12]; wo der Abgrund «klafft», «kläfft» auch der Höllenhund [13]; für «Duckmäuser» werden «Mausefallen» aufgestellt [14]. Durch geschickte Ummodelung lässt sich auf diese Weise fast jedes Wort aus einem früheren Zusammenhang wieder

[1] IV 7. [2] III 12, 22. [3] IV 9. [4] III 7. [5] III 3. [6] IV 13, 9. [7] Vorrede 9. [8] IV 1. [9] I 22 und III 12, 30. [10] II 7. [11] III 8, 2. [12] II 5 und IV 19, 11. [13] IV 13, 2. [14] III 8, 2.

aufgreifen und einem neuen Zusammenhang einverleiben. Wie in der modernen Chemie kann aus allem alles werden.

Wie wir ferner bereits sahen, geht das Zwangsläufige, dem die Sukzession von Aehnlichkeiten fast in aller sonstigen Dichtung unterworfen ist, dem *Zarathustra* ab. Ihr Wie, Wann, Wie-oft entscheidet schon von Fall zu Fall neu. Und man kann sich deshalb oft des Gefühls nicht erwehren, die Assoziation wähle einfach den Weg des geringsten Widerstandes und stosse im Verfolg dieses Weges von selbst — also nicht infolge eines Gelenktseins durch dichterische Absicht — auf die Aehnlichkeiten. Tatsächlich tut sie nichts als das Nächstliegende, wenn sie sich für das Neue, das sie bringen soll, jeweilen durch das bereits Vorhandene inspirieren lässt. Konsequenterweise finden sich denn auch Assoziationen nicht nur von Aehnlichem, sondern auch von Gegensätzlichem: «suchen» ruft «verlieren» [1], «trüb» «hell» [2], «Wahrheit» «Lüge» [3], «Erstling» «Letztling» [4], «Nächstenliebe» «Fernstenliebe» [5] etc. Ferner «Berührungsassoziation»: ein einmal gefallenes Wort regt weiterhin Redewendungen an, in denen es häufig vorzukommen pflegt: z. B. «Das sind ihm die Herrn der Stunde. Aber die Stunde drängt sie» [6]. Alle diese Willkürlichkeiten folgen sich in oft dichten Abständen und scheinen durch keinerlei vorgezeichneten Plan der Gedankenführung beengt. Zufälligstes wird zum Agens des Fortschreitens. Wie in einem Tagtraum fragt man sich nach einiger Zeit, wie man vom Ausgangspunkt aus dorthin, wo man jetzt steht, gekommen ist. Und dennoch wird man sich nur selten — am ehesten vielleicht in dem Gedicht «Unter Töchtern der Wüste» [7] — an Ideenflucht erinnert fühlen dürfen. Die Zügel des Assoziativen sind wohl gelockert, aber nicht schiessen gelassen. Unsichtbar wird sein Spielraum von einer ordnenden Gegenkraft eingeschränkt, die es, wiewohl sie ihm unwahrscheinlich oft nachgibt, doch mit Leichtigkeit meistert und das allzuvagabundierende immer wieder zum Logos zurücklenkt.

---

[1] III 7. [2] IV 11. 20. [4] IV 13, 13. [5] I 16. [6] I 12. [7] IV 16, 2.

III.

Dasselbe gilt für die Bilder. Jeden Leser des *Zarathustra* wird als etwas vom ersten die starke Bildlichkeit beeindrukken. Nietzsche selbst hat sich im *Ecce homo* seiner «Kraft zum Gleichnis» gerühmt: «Das Nächste, das Alltäglichste redet hier von unerhörten Dingen.» Der Umraum, Tiere, Dinge, alles ist von plötzlicher Symbolhaftigkeit durchleuchtet. Mitten in der Dichtung sind wir in der Philosophie. Die Tarantel wird zum Sinnbild für die Prediger der Gleichheit [1], der Vulkan für die Revolutionen [2], Sonne und Mond für verschiedene Arten der Erkenntnis [3]. Das scheinbar Aeussere springt in Seelisches um: Zarathustra kann bitten, man möge ihm vergeben, «dass es Abend ward» [4], er fliegt «mit eignen Flügeln in eigne Himmel» [5]. Selbst die Landschaft ist so sehr nur Spiegel des inneren Geschehens, dass sie sich, wo dieses es erheischt, drehbühnenartig verwandeln kann [6]. Alles Sinnliche findet sein geistiges, alles Geistige sein sinnliches Aequivalent. Auch schon abgeblasste Metaphern werden wieder neu als Metaphern erlebt und erhalten so ihre ursprüngliche Anschauungsfrische zurück. Die «Unwetter unserer Rache»: empfindet man dieses Bild wirklich noch als Bild? Da aber zugleich von einem «Regenbogen nach langen Unwettern» die Rede ist [7], so drängt sich wieder auf, welcher Wirklichkeit das «Unwetter» eigentlich zugeordnet und in wie übertragenem Sinne es hier gebraucht ist. Die ganze Art des Sehens ist eben bildhaft, Bilder dienen nicht nur der Verzierung, Verlebendigung oder Verdeutlichung, sondern gehören zum Inhalt des Gesagten selbst mit hinzu. Sie sind die Atmosphäre, die überall eindringt, das Medium, das jede Welle fortpflanzt. Man fühlt sich an Orientalisches gemahnt — aber tatsächlich ist ja Zarathustra auch ein «Weiser aus dem Morgenlande» [8].

Auch bei den Gleichnissen nun das Ueberwuchern des Assoziativen. Ist ein Bild einmal in Gunst, so wird es endlos fortgesponnen und gebiert immer neue Vergleichspunkte; verwandte Bilder reihen sich ihm an, und der Gedanke hat alle Mühe, sich so zu wenden, dass er erstens den wechselnden

[1] II 7. [2] II 18. [3] II 15. [4] II 10. [5] III 16, 7. [6] III 2, 2. [7] II 7. [8] IV 11.

Bildern genügt und zweitens dennoch der eigenen Linie treu bleibt. Ein einfacher Fall ist es, wenn mehrere Bilder, die denselben Sinn verbildlichen, zusammen gleichsam eine optische Fuge ergeben. Zarathustra will etwa bereit und reif zu sich selber sein und sieht sich deshalb als «ein Bogen brünstig nach seinem Pfeile, ein Pfeil brünstig nach seinem Sterne: — — ein Stern, bereit und reif in seinem Mittage . . .» [1] Schwieriger, wo die neuen Bilder auch einen neuen Sinn erfordern. So ist etwa der Mensch des Schmutzes seiner Seele wegen ein schmutziger Strom genannt worden. Die Vorstellung des Stromes legt die des Meeres nahe. Was aber verhält sich zum Menschen ebenso wie das Meer zum Strome? Der Uebermensch: er nimmt den Menschen in sich auf. Deshalb wird nun in sekundärer Bildlichkeit der Uebermensch einem Meere verglichen [2]. Dass die Seele des Menschen schmutzig ist und dass der Mensch in den Uebermenschen münden soll: haben die beiden Gedanken wirklich genug miteinander zu tun, dass man von ihnen allein aus darauf käme, dem einen den andern folgen zu lassen? Primär haben nur die sie darstellenden Bilder miteinander zu tun. Das Eigentümliche ist nun aber eben, dass der Fortgang der Rede sich vornehmlich auf diese Bilder stützt. So geraten denn auch die Gedanken nebeneinander und müssen nun sehen, wie sie sich ihrerseits vertragen. Man gleitet auf der Ebene der Bilder unbehindert vorwärts und wird erst nachträglich inne, dass dieses Gleiten auf der Ebene der Gedanken einen Sprung dissimulierte. Da aber der Sprung nie so gross ist, dass man ihn nicht mit einigem Geschick doch noch vollziehn könnte, so begrüsst man es sogar, in eine Bewegungsform hineinmanövriert zu werden, zu der man sonst schwerlich den Mut aufgebracht hätte.

Ein Gedanke innerviert hier ein Bild, dieses seinerseits ein weiteres Bild, und dieses wiederum einen Gedanken. Noch spezifischer Nietzsche'sch ist es jedoch, sich nicht erst durch einen Gedanken auf ein Bild bringen zu lassen, sondern mit einem Bilde überhaupt zu b e g i n n e n. Und nicht sich von Bild zu Bild fortreissen zu

[1] III 12, 30. [2] *Vorrede* 3.

.ssen, sondern mehrere Gedanken um ein einziges, domi-
.erendes Bild herumzugruppieren. Was wir schon für Laut-
onstellationen, Silben und Worte feststellten: die Wieder-
ehr des Identischen durch verschiedene Situationen hin-
urch, dokumentiert sich also auch an den Bildern. Ist es eine
endenz zur Sparsamkeit, die keine neuen Hilfsquellen mo-
lisieren will, solange die alten noch nicht gänzlich erschöpft
nd? Oder ist vielleicht eben dies Genialität: mit möglichst
enig möglichst viel anzufangen wissen? Es ist im Grunde
as Prinzip des Kaleidoskops: dieselben Splitter erzeugen im-
.er andere Muster.

Durch die Anwendung dieses Prinzips auch auf die Bil-
er ergibt sich nun jedoch für diese das Novum, dass sie
icht, wie sonst, die Veranschaulichung von Geistigem, son-
ern die Vergeistigung von Anschaulichem zu bezwecken
:heinen. Die ganze innere Dynamik des Vergleichs ist in-
ertiert. Während sonst höchstens viele Bilder für dasselbe
ienen, dient hier dasselbe Bild für Vieles. Und es hat des-
alb den Anschein, als ob nicht das, wofür es Bild ist, son-
ern es selbst der Verdeutlichung bedürfe und uns über den
mweg der Sinngehalte zugänglich und lebendig gemacht
erden solle. Seine thematische Voranstellung vor das nomi-
ell von ihm Abgebildete ist dafür nur der sinnfälligste Aus-
ruck. Es ist übrigens ein von Nietzsche noch häufiger be-
olgtes Verfahren, selbst ganze Kapitel um Eine Zentral-
ionade — etwa «Tugend» oder «Gesindel» [1] — herumzu-
onstruieren, ihr die unvermutetsten Aspekte und Variatio-
en zu entlocken und sie so gleichsam auf alle Möglichkeiten
in abzuschreiten. Die Wahl eines Bildes als solcher Zentral-
ionade ist davon nur ein Spezialfall.

Gleich die *Vorrede* beginnt in einem Anruf an die Sonne
it diesem Spezialfall. Wie die Sonne die hat, denen sie
euchtet und die ihr ihren Ueberfluss abnehmen, so möchte
uch Zarathustra seine Weisheit verschenken und bedarf der
Hände, die sich nach ihr ausstrecken. Wie die Sonne des
Abends in die Tiefe steigt, so muss deshalb auch Zarathustra
on seinem Gebirge in die Tiefe steigen, «untergehn». Auch

---

[1] II 5 und 6. [2] I 8.

ganz am Ende wieder verlässt er seine Höhle «glühend und stark wie eine Morgensonne, die aus dunklen Bergen kommt». Ein Kapitel ist *Vom Baum am Berge* überschrieben [1]. Wie der Wind, den wir nicht sehen, den Baum quält und biegt wohin er will, so werden auch wir am schlimmsten von unsichtbaren Händen gebogen und gequält. Wie die Wurzeln des Baumes, je mehr er hinauf in die Hölle will, um so stärker abwärts streben ins Dunkle, Tiefe, Böse: so ist es auch beim Menschen. Wie der Baum einsam steht und niemanden hat, der ihn verstünde: so auch der angeredete Jüngling. Und wie der Baum vielleicht auf den ersten Blitz wartet, so verlangt auch den Jüngling nach seinem Untergange. Wie viele Grössen sind hier einer dritten gleich, ohne deswegen auch untereinander gleich zu sein! In dem Kapitel *Vor Sonnenaufgang* [2] ist es der Himmel, der für gleichviel was gesagt wird eine vergleichbare Eigenschaft, seine Reinheit oder Wolkenbefleckheit, Helligkeit oder Schwärze, seine Tiefe Ferne oder Grenzenlosigkeit bereit hält. Dabei sind die Bilder hier überhaupt nicht richtig ausgeführt. Teilweise wären sie auch gar nicht ausführbar, da die Basis der Gemeinsamkeit mit ihrem Abgebildeten zu schmal ist. Sie tönen sich nur versuchhaft an und bleiben im Versuch stecken. Wenn Zarathustra etwa sagt, er habe eine seiner Lehren «gleich azurner Glocke über alle Dinge» gestellt, so hat es den Reiz des Ungefähren und noch nicht Entfalteten — genauer auseinandergefaltet würde es reichlich weit hergeholt klingen. Teilweise wiederum sind Bild und Abgebildetes dermassen ineinander verfilzt, dass man nicht mehr weiss, wo das eine anfängt und das andere aufhört. So heisst es z. B. nicht, über allen Dingen stehe, wie der Himmel, der Zufall, sondern «Ueber allen Dingen steht der Himmel Zufall» — der Zufall wird also hier nicht nur mit dem Himmel verglichen sondern wird selbst zum Himmel, verwandelt sich in ihn. Der Vergleich zieht so in das Verglichene ein, die Metapher erweist wieder ihre alte Kraft der Transsubstantiation. Deshalb kann der Vergleich auch weiter getrieben werden als er faktisch reicht. Wenn etwa Zarathustra und der Himmel zu

[1] I 8. [2] III 4.

sammen gelernt haben wollen, «wolkenlos hinab lächeln aus lichten Augen und aus meilenweiter Ferne, wenn unter uns Zwang und Zweck und Schuld wie Regen dampfen», so ist die wirkliche Berührungsfläche eigentlich nur: serene Erhabenheit über . . .: diese Berührungsfläche ist nun aber ins Unwirkliche hinein erweitert, Zarathustra übernimmt vom Himmel die Wolkenlosigkeit und die meilenweite Ferne, der Himmel von Zarathustra die Widerlegung der Zwang-, Zweck- und Schuldtheorien. Die partielle Identität zieht eine totale Identifikation, der Vergleich Seinsangleichung nach sich. Neben diesen verschiedenen Typen von Vergleichen stehen ferner blosse Beziehungen von Vorstellungen auf den Himmel. Ist etwa die Existenz gewisser Spinnennetze geleugnet, so soll auch diese in der Reinheit des Himmels schon gewissermassen präformiert sein. Und da vom Tanzen die Rede ist, muss er sich sogar als Tanzboden ausgeben lassen. Wo es zum Vergleich nicht reicht, wird eben wenigstens eine Art participation mystique hergestellt, auch Redensarten mit «Himmel» werden herangezogen, unvermutet schaut überall der Himmel herein. Es ist, als ob er durch eine Art Produktionsüberschuss plötzlich in grossen Mengen disponibel geworden wäre und nun à tout prix an den Mann gebracht werden müsste. Man bleibt zurück in einer Stimmung beseligten Desorientiertseins.

Als eine Spielart ist es anzusehen, wenn ein Bild zwar nicht für mehrere Traktanden aufkommt, sondern nur für eines, für dieses dann aber in mehreren Hinsichten. So scheinen zum Beispiel die Dichter eine besondere Affinität zum Meer zu haben [1]. Damit ihr Gewässer tief scheine, trüben sie es. In Wirklichkeit aber sind sie oberflächlich und seichte Meere. Wirft der Hungrige sein Netz in diese Meere, so zieht er statt der Fische den Kopf eines alten Gottes herauf. Vielleicht stammen sie selbst aus dem Meere: wenigstens findet man in ihnen, wie in Muscheln, Perlen und statt der Seele gesalzenen Schleim. Vom Meere endlich lernten sie auch die Eitelkeit. . . Die Methode ist hier die, zwei Dinge rundum daraufhin abzutasten, was alles an ihnen vergleich-

[1] II 17.

bar sein mag. Nicht selten geht dabei, wie in der Antike, die Ausmalung des Vergleichs über das im strengen Sinne Vergleichbare hinaus. Aber nicht etwa aus Freude am Ausmalen! Vielmehr ist die Absicht nicht zu verkennen, auf diesem Wege neue Vergleichbarkeiten zu finden oder, wenn nötig, zu forcieren.

Kann denn für alles alles zum Gleichnis werden? Wir atmen eine Luft, in der sich die Frage nach letzter Stringenz von selbst verbietet. Ein beliebiges primum und ein beliebiges secundum comparationis, zwischen denen man ein tertium von sich aus niemals für möglich gehalten hätte, treffen sich an und werden sich mit einem Male zu Arsenalen ungeahnter Aehnlichkeiten. Theoretisch würde ein einziges Bild für den ganzen *Zarathustra* zureichen, würde sich umgekehrt eine einzige Aussage mit sämtlichen auftreibbaren Bildern verkoppeln lassen. Nietzsche selbst hat dies im *Ecco homo* anlässlich einer Beschreibung der Inspiration ausgesprochen: «Die Unfreiwilligkeit des Bildes, des Gleichnisses ist das Merkwürdigste; man hat keinen Begriff mehr, was Bild, was Gleichnis ist, alles bietet sich als der nächste, der richtigste, der einfachste Ausdruck.» Und er erinnert an die *Zarathustra*-Stelle [1]: «Auf jedem Gleichnis reitest du hier zu jeder Wahrheit.»

Auch die Zufälle des Alltags sind daher für Zarathustra keine Zufälle [2]: kaum dass sie ihm begegnet sind, verfädelt er sie in das Gewirk seiner Rede und erhebt sie so ins Reich des Sinnvollen. Sein erstes Auftreten z. B. findet auf einem Platze statt, wo bald die Vorstellung eines Seiltänzers beginnen soll: sogleich wird ihm der Mensch zum Seil, «geknüpft zwischen Tier und Uebermensch». Nachdem dann ein Possenreisser den Seiltänzer zum Absturz gebracht hat, gilt das menschliche Dasein überhaupt als unheimlich: «ein Possenreisser kann ihm zum Verhängnis werden.» Da das Geschehen solchermassen ins Geistige hinüberragt, so wittert man schliesslich eine geheime Symbolik selbst dort, wo sie weder ausgesprochen noch auch notwendig ist. Dass z. B. der Possenreisser dem Seiltänzer zuruft, er sperre einem Besseren

---

[1] III 9. [2] vgl. III 1.

er selbst sei die freie Bahn: könnte das nicht auch der bermensch dem Menschen zurufen? Verbirgt sich hier viel- cht ein Pessimismus Nietzsches, nach dem in Wahrheit ht der Uebermensch, sondern ein Possenreisser den Men- en ablösen wird? Dass Zarathustra den Leichnam des Seil- zers bestattet: ist damit vielleicht gemeint, dass er auch Totengräber der Menschheit als ganzer sein wird? Mög- , dass solche Vermutungen zu weit gehen. In der Tat wir- die von ihnen erschlossenen Gleichnisse etwas gesucht. lein wirken die manifesten Gleichnisse nicht häufig genug nso gesucht? Warum aber tun sie das? Weil sie zu unge- ht, weil sie wahllos selbst aus den wenigst geeigneten Stof- zusammengefügt und deshalb auch so und so oft gar ht bündig sind. Ist es einem da zu verdenken, wenn man d in allem und jedem einen verborgenen Hintersinn arg- hnt?

Die gewohnten Eigenschaften der Dinge scheinen nicht hr zu beengen. Eben noch glaubte man sie zu kennen, mit en als festen Grössen rechnen zu können, und ehe man h's versieht, haben sie schon wieder andere Eigenschaften genommen, vermöge deren sie die seltsamsten, bei ihrem herigen Zustand undenkbare Verknüpfungen anspinnen. an spürt förmlich die heftige Flamme einer Individualität, n der sie alle ergriffen sind und die sie nach eigenem Gut- nken und für ihre eigenen Zwecke umschmilzt. Wirklich, ben wir noch die Dinge vor uns mit ihrer angestammten stalt, Schwere und Wertigkeit und nicht vielmehr die aumwelt einer selbstherrlichen Seele, die sich von der Welt r Konvention wohl anregen, nicht aber in ihrer Willkür ndigen lässt? Wir greifen nach Objektivem und erhalten ch nur Niederschläge eines Subjekts; das Sein ertrinkt in r Art und Weise seines Gesehenseins. Zarathustra preist sogar die Selbstsucht, um die herum «jedwedes Ding Spie- l wird» [1]. Die Wolke [2], der Brunnen [3], das Lied [4], der ald [5] sind ihm solche Spiegel. Allein auch in allen andern eichnissen spiegelt sich, wenn auch indirekter, im Grunde mer wieder nur er selbst. Nicht das Verglichene, sondern

[1] III 10, 2. [2] II 1. [3] II 9. [4] ibd. [5] II 10.

der Vergleichende, die ihm eigentümliche Form des Erlebe
ist es, was uns an ihnen anschaulich und eindrücklich wir
Und vielleicht verfolgen wir hier schon die Linie, in dere
Verlängerung der Wahnsinn liegt. Dass aber diese äussers
Gefahr zwar droht, bevor das kritische Stadium eintritt, j
doch noch gebannt werden kann, mag ein Mitmotiv für d
Verwirrung sein, in die uns der *Zarathustra* eigens nur
stürzen scheint, um uns durch ihre gleichzeitige Wiederau
lösung zu beglücken.

IV.

Was ist es, was Nietzsche zur Steigerung der Bildlichke
überhaupt und zu seiner Handhabung der Bildlichkeit i
Besonderen veranlasst? Ein Bedürfnis nach erhöhter Kla
heit? Gälte es nur dies, das exaltierte Schauspiel, dem w
soeben einige Züge ablauschten, hätte nicht inszeniert
werden brauchen. Der *Zarathustra* kann sich zwar son
nicht genug darin tun, alles so prägnant und adäquat a
möglich zu sagen. Gerade die Bilder aber sind ihm nicht I
strumente der Präzision, sondern des Uebermuts und d
Trunkenheit. Sollen sie Abstraktes ins Konkrete übersetze
Zeugmata wie ein goldsmaragdenes Entzücken, in das ma
mit beiden Füssen springt [1], eine niesende Seele [2], eine U
des Lebens, die Atem holt [3], belehren eines andern. Nic
das Anschauliche zu heben, sondern sogar umgekehrt es
durchqueren scheint hier die Aufgabe der Bildlichkeit. W
könnte sie auch bei ihrer Tendenz, gerade das Entfernte ei
ander zu nähern und das Unvergleichliche zum Verglei
zu zwingen, zu jenem in sich Notwendigen und Evident
gelangen, das sich einprägt und in dessen Interpretation m
fortab die Welt selbst wahrnimmt? Nein: wenn sie überhau
einen angebbaren Sinn hat, so hat sie ihn in sich und nic
ausser sich. Das von ihr so beliebte Verkoppeln und Ve
würfeln selbst muss ihre unsprüngliche und propulsive Kra
offenbaren. Und wären vielleicht all ihre sonstigen Leistu
gen eigens deswegen vermieden und sogar verhöhnt, dan
sich diese Grundkraft in reiner Unmittelbarkeit darlebe?

[1] III 16, 6. [2] III 9. [3] II 22.

Wohl spricht uns das einzelne Gleichnis nicht mit der eberzeugungsgewalt des Notwendigen an. Die Art der eichnishaftigkeit als solche jedoch kann darum trotzdem ır wohl notwendig, kann im Wesen des von Nietzsche Ge- nauten verankert sein. Hier aber springt das stilistische oblem um in ein philosophisches. Nietzsches Philosophie ein Einreissen aller Geländer, ein Auflockern des Beste- nden, ja geradezu — trotz ihres Suchens nach «neuen Ta- ln» — die Leugnung des in sich beharrenden Seins und erkündung eines absoluten Werdens. Auch das Festest- glaubte befindet sich nach ihr in dauerndem, amöbengleі- em Gestaltwandel. Dass es uns als Festes erscheint, liegt ır an der mangelhaften Organisation unserer Erkenntnis, e für feinere Veränderungen zu grob ist. «Wie das bren- nde Papier sich krümmt, so vergeht alles fortwährend und ümmt sich dabei» [1]. Vielleicht hat Erkenntnis sogar über- upt die Annahme von irgend etwas Festem, identisch Be- rrendem — das heisst aber: eine Verfälschung des wahren ins — zur Voraussetzung. Nicht in ihr, sondern im Willen ben wir den unverfälschten Zugang zum Werden: und er es darum, der als das göttliche Teil im Menschen gilt. uch das starre Eis der Logik und Moral, der Metaphysiken ıd Religionen soll durch den Tauwind dieser Lehre wieder Fluss geraten [2]. Nietzsches Zurückführung von Begriffen ıd Werten auf psychische Ursprünge, seine Genealo- ie z. B. der Moral, dient nicht zuletzt dem Nachweis, dass ich diese scheinbar stabilen Gebilde geworden sind und der allgemeinen Bewegung des Geschehens keine Aus- ahme machen. Und wie die Dinge und Idealitäten, so ist ich der Mensch selbst unbeständig und bildsam. Das Leben - und zwar nicht das geformte und beruhigte, sondern das ıtonome und drängende Leben — wird zum grossen er- senden Zauberwort.

Einsichten von so fundamentaler Natur sind nicht Sache elegentlicher Konstatierung. Zumal wer sie aufdeckt oder ıfzudecken vermeint, findet sie auch in all seinen sonstigen rlebnissen wieder. Ist die Welt als ganze ein Meer wirken-

---

[1] Nachlass B. II 72. [2] vgl. III 12, 8.

der Kräfte, so ist auch jedes Welt s t ä u b c h e n ein Tro
fen aus diesem Meer. Es ist darum gar nicht von Wichti
keit, ob Nietzsche sich das Werden betontermassen zum G
genstand macht: auch wo er dies nicht tut, und oft vielleic
gegen sein bewusstes Wissen, durchschwingt es mit seine
Rhythmus jede Aussage bis in die Sprachlichkeit hinei
Schon das stark Assoziative, das wir hervorhoben, das flämm
chenhafte Voneinanderangezündetwerden der Vorstellunge
erweckt, während straffe Logik etwas architektonisch Stat
sches hat, den Eindruck des Unruhigen und Lebendigen. W
erwähnten ferner das zum Aphorismus gehörige Moment d
Ueberraschung: wo aber wären Ueberraschungen besser b
heimatet als in einer Welt des Werdens, in der jede Möglic
keit offen steht und folglich keine vorauszusehen ist? B
dingung ist dabei natürlich, dass das Werden nicht seine
seits einer Norm untersteht. Denn dann gäbe es ja wied
etwas Bleibendes, die Norm, und das Werden wäre nicht a
solut. Die Zukunft wäre dann nur eine verlängerte Gege
wart, von dieser aus zu berechnen und nicht minder vertra
als sie. Erst das regellose, chaotische Werden erzeugt je
ungewisse und unheimliche Spannung, aus der in jedem A
genblick der Blitz des Unerwarteten zückt.

Dieses Unerwartete möchte nun zwar zunächst durch d
Prinzip der Wiederkehr von Lauten, Silben, Worten u
Gleichnissen durch die verschiedensten Umgebungen hi
durch gemildert scheinen. Durch sie könnte man das Gefü
gleichsam des Fahrens in einem Wagen gewinnnen, der, we
auch draussen die Landschaft ständig wechselt, denno
selbst der gleiche bleibt. Da jedoch auch die Wiederkeh
wie wir sahen, keinerlei Regel kennt, so bildet auch für
nicht etwa Nietzsches «ewige Wiederkunft» — durch d
im Masstab der Ewigkeit doch etwas wie ein Gesetz in d
universelle Wandelbarkeit hineinkommt —, sondern wiede
um das ewig neue, gestaltenmischende und -entmischen
Werden das metaphysische Pendant. Ja durch sie wird sei
Gewalt nur noch fühlbarer. Gäbe es nichts Bleibendes als B
ziehungspunkt, das Werden würde in seinem Anderssein g
nicht hervortreten. So aber hoffen wir einerseits dauernd a
etwas Konstantes; da sich aber diese Hoffnung andererse

nie, so wie wenn ein festes Vers- oder Reimschema vorliegt, auf eine bestimmte, sondern nur ganz allgemein auf Konstanz gleichviel welcher Art richten kann, so werden wir selbst auch dann, wenn sie in Erfüllung geht, da die genauere Form dieser Erfüllung eben doch nicht vorauszusehen war, gleichwohl noch und gerade weil wir überhaupt gehofft hatten — denn andernfalls würden wir den Phänomenen der Konstanz gar keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt haben — überrascht und in unserem Glauben an etwas Regelhaftes enttäuscht. Allenthalben begegnen wir Elementen, die an sich sehr wohl eine dauerhafte Form konstituieren könnten; statt dies aber zu tun, deuten sie nur die Möglichkeiten zu solchen Formen gleichsam probeweise von fern an[1] und gruppieren sich dann von neuem und anders. Ehe es zu irgendeiner Verfestigung kommt, wirbeln sie wieder auseinander. Die Phase der fixierten Form wird ausgelassen. Wir wohnen nur ihrem Werden und ihrem Zerfallen bei. Und wehender, als ob überhaupt keine Formelemente im Spiel wären, spüren wir daher den Atem eines kreisenden Chaos.

Ja auch soweit nun die Wiederkehr der einzelnen Elemente trotz ihrer Regellosigkeit etwas wie Gebildhaftes aufklingen lässt, wird auch dieses bloss Ansatzhafte oft noch von schrankenloser Dionysik wie gesprengt. Denn wie wir gesehen ha-

---

Sehr schön zeigt Otto H. Olzien, *Nietzsche und das Problem der dichterischen Sprache*, 1941, wie Nietzsche, so wie er ja auch im rein geistigen keiner Tradition verhaftet und in einem letzten Sinne nicht einmal seinen eigenen Gedanken verpflichtet ist, so auch im Stilistischen generell zu *allen* Formen, auch etwa zu der des Legendären im *Zarathustra*, immer zugleich Distanz bewahrt und sich ihrer geradezu nur zu bedienen scheint, um in willkürlichem Spiel mit ihnen sein inneres Freisein gegen sie — und so sein Freisein zu persönlicher Einmaligkeit überhaupt — zu demonstrieren. Gerade das Spannungsverhältnis zur Form wird nach Olzien im *Zarathustra* zum Formprinzip. Auch von der Sprache als solcher und der von ihr vermittelten «mythischen Wirklichkeit» läßt sich Nietzsche hier aus dem selben Ungenügen an allem schon Vorgeformten heraus niemals mit Selbstverständlichkeit oder gar als ein Ueberwältigter tragen, er empfängt keine Offenbarungen von ihr, vielmehr empfindet er sie von seiner ursprünglichen und neuen Seinsbegegnung her weit eher als etwas bloß Behelfsmäßiges, dem gegenüber der Geist einen Herrschaftsanspruch hat und womit er gewalttätig umspringen darf. Sein Ehrgeiz der Meisterschaft über die Sprache — der ihn oft sogar zu rein Artistischem verleitet — ist nur die Oberfläche dieses tiefer begründeten Verhältnisses zu ihr.

ben, ist ja die Wiederkehr nur Fassade. Hinter den äusserlich identischen Klängen und Bildern verbirgt sich eine bunte Fülle von Bedeutungen und Funktionen. Wiewohl sich also der Umriss der Gestalten gleichbleibt, sind sie doch innerlich bereits zerlöst und am allgemeinen Strömen mitbeteiligt. Was eben noch so war, ist nun vielleicht bereits anders; dieselbe ὕλη zittert in der plötzlichen Durchflutung durch eine neue μορφή. Da sie aber auch dieser nicht treu bleibt, so muss sie schliesslich den ganzen Kosmos der μορφαί durchlaufen. Und da dies die Laufbahn ist, der sich nichts, aber auch nichts entziehen kann, so muss auf die Dauer alles mit allem in Verwandtschaft treten. Wo sich heute Fremdestes gegenübersteht, kann sich daher schon morgen Vertrautestes ineinanderschränken. Es entsteht ein Fest der allgemeinen Verbrüderung. Oder wie Nietzsche selbst es sagt: «Um jedes Hier rollt sich die Kugel Dort» [1]. Wer die Wirklichkeit so sieht, für den sind insbesondere Bilder kein Ausweichen vor zu Schwerem oder zu Banalem, keine Flucht ins Uneigentliche, sondern das geeignetste Auffangnetz für das von ihm Gesehene selbst. Die Substitution des einen für das zweite — des Bildes für das Abgebildete — vollzieht sich für ihn nicht bloss gleichsam nominalistisch in mente, sondern zugleich auch in der Welt, ist nicht künstlerische Lizenz, sondern erfahrene Wahrheit. Einen Augenblick lang ist ihm das scheinbar eindeutig Beschaffene tatsächlich zu dem umgeworden, als was er es dann im «Bilde» abzeichnet. Und das oft nur schwach Anähnelnde der Bilder, das uns am *Zarathustra* auffiel und das sich auch im Gebrauchenkönnen des gleichen Bildes für untereinander Ungleiches ausspricht: ist es nicht nur die getreuliche Widergabe einer Welt des allmählichen Ineinanderhinübergleitens von allem in alles?

Wo haben wir eine solche Welt sonst schon kennen gelernt? Jede Lehre von einem Urstoff, aus dem das gesamte Sein hervorgeht, ist eo ipso eine Allverwandtschaftslehre. Gerade in der uns zugewandten Seite des Seins aber können

[1] III 13, 2. Schon in *Ueber Wahrheit und Lüge in außermoralischem Sinne* spricht Nietzsche von einem «schöpferischen Behagen», das die Metaphern durcheinanderwirft und die Grenzsteine der Abstraktionen verrückt, «das Fremdeste paarend und das Nächste trennend».

lie Züge der Verwandtschaft gleichwohl unkenntlich gewor-
len sein, und damit sich das eine in das andere verwandeln
ann, muss es sich zuerst wieder in den Urstoff zurückver-
vandeln. Nietzsche ähnlicher und von ihm auch als ähnlich
mpfunden ist Heraklit; wenn gleich bei ihm, wie wir heute
wieder wissen, die metaphysische Dignität des Werdens ge-
ade geleugnet ist. Zur These geworden ist diese Dignität da-
egen bei Hegel: nach ihm bewegt sich das Sein von Gegen-
atz zu Gegensatz. Dass diese Bewegung vom Dreitakt der
Dialektik geordnet ist, unterscheidet sie zwar von der gleich-
am dionysischen Bewegung bei Nietzsche. Und doch revo-
utioniert auch schon sie die herkömmlichen Sprachsitten.
Da das zu Begreifende fliesst, soll sich auch der Begriff selbst
verflüssigen und je nach dem eine verschiedene Bedeutung
nnehmen. Nietzsches Weg ist ein anderer: er belässt seinen
Begriffen ihre Bedeutungen, lässt sich jedoch durch Aende-
rungen an ihrem Wortlaut und ihr (sowie der Bilder) Hin-
ibergleiten in andere Zusammenhänge zu immer wieder
neuen Bedeutungen fortreissen und gerät so in einen all-
mischenden Begriffs w i r b e l. Ja der Zusammenhang zwi-
schen der Weltschau und ihrer Wortwerdung ist bei Nietz-
sche sogar noch enger als bei Hegel. Denn in der Dichtung
st die Beziehung zwischen Sagen und Gesagtem niemals zu-
fällig. Was sie sagt, hat überhaupt kein Sein vor und neben
seinem Gesagtsein, sondern nur durch es und in ihm. Ver-
schöbe sich dieses, es verschöbe sich mit. Versuchte man es
auf andere Weise zu sagen, es wäre nicht mehr es selbst.
Neben dem Ablösbaren der Lehrmeinungen enthält der *Zara-
thustra* etwas nur in ihm Erfasstes und Erfassbares, etwas,
was mit ihm lebt und sterben würde und was auch Nietzsche
selbst nicht erst gesehen und dann, nachträglich, fixiert ha-
ben kann, sondern das sich erst im Fixiertwerden erzeugt.
Wohl haben wir den Versuch gewagt, das Weltgefühl, das
im *Zarathustra* laut wird, zu isolieren und von uns aus neu
zu umschreiben. Das Innerste aber schwingt nur in seiner
eigenen Sprache. Der Versuch kann gleichwohl seinen Wert
haben, bleibt jedoch Versuch.

Woher aber das ungeheuer Faszinierende dieser Sprache?
Ist es die Bewegung, die uns mitreisst und nicht mehr los-

lässt, ähnlich wie uns etwa auch Van Goghs Bewegung gewordene Landschaften nicht mehr loslassen wollen? Warum aber — so wäre dann weiter zu fragen — ist unser Gemüt für Bewegung so empfänglich? Bewegtes erinnert an Belebtes und nimmt darum für unser Auge leichter als Unbewegtes seelischen Ausdruck an. Wer aber erlebt an allem einen solchen Ausdruck? Primitive und Kinder. Wäre die Lust am Bewegten vielleicht die Lust am Zurücktauchen in eine frühere Erlebnisform? Auch die mit der Beweglichkeit einhergehende Verwandelbarkeit entspricht einer archaischen Seelenstruktur. Man denke an die Schamanen der Urzeit, die je nach den Erfordernissen der Situation beispielsweise ihr Hemd zur Schmiede, den Pelz zum Blasebalg, das Knie zum Amboss machen. Vielleicht ist es eine verschüttete Proteusphase in uns, der die geprägte Form noch keinen ernstlichen Widerstand bedeutete, dieselbe, die auch den Traum mitregiert und uns etwa auch an *Kleen Männeken* (Kopisch) oder an der mickey-mouse Gefallen finden lässt, die sich nun zugleich in der Bildlichkeit des *Zarathustra* eine späte Ersatzbefriedigung verschafft?

Wüssten wir, was Leben ist, so könnten wir es vielleicht selbst erzeugen: wüssten wir, worauf die Faszination des *Zarathustra* beruht, so könnten wir vielleicht selbst einen schreiben. Angesichts eines solchen Ehrgeizes zeigt sich erst das aller Analyse Spottende des irreduzibel Dichterischen. Freilich, wer besässe heute diesen Ehrgeiz? Zu sehr ist uns das Dynamische, das Sichjagen und Sichverwischen der Formen, das tägliche Sichüberleben aller Verhältnisse und Zustände, für Nietzsche nur ein prophetischer Traum, todesschwangere Realität geworden. Uns verlangt es wieder zurück zum Gültigen und Nüchternen. Eher noch soll daher unsere Analyse dadurch, dass sie die Motive der *Zarathustra*-Faszination ins Bewusstsein hebt, dazu beitragen, uns von dieser Faszination zu befreien und so eine Bindung wenigstens zu lockern, die ohnedies zu stark ist, als dass sie je zerreissen könnte.

CHRONIK

LAUDE ROULET: Elucidation du Poème de Stéphane Mallmé, Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard. Ed. aux Ides Calendes, Neuchâtel 1943.

Mallarmés Spätwerk steht am Ende einer Entwicklung. Es hliesst mit einem Aeussersten die Tendenzen des 19. Jahrhunerts ab, objektiv beschränkte Formen zu sprengen, auf den Hörer, eser oder Zuschauer unmittelbarer und vollständiger einzuwirn, für totgeglaubte Religion einen Ersatz aus reflektierender ythologie zu schaffen. Es beschliesst auch die Bemühungen des mbolismus, der Sprache von der Musik her neue Möglichkeiten zuführen. Und es ist schliesslich das letzte Ergebnis von Mallarés lebenslangem Versuch, jene «Gleichungen seines Traums» in nem Buch hervorzubringen, das, weit über gewohnte Sprache hins, in allen seinen Teilen, auch noch den stofflichsten, unmittelare aktive Poesie wäre.

Paul Valéry[1] berichtet, wie Mallarmé am 30. März 1897 ihm ie Korrekturbogen der Zeitschrift *Cosmopolis*, — wo das Gedicht erst erschien — vorlegte und ihn fragte: «Ne trouvez-vous pas ue c'est un acte de démence?» Und am gleichen Ort kommt Vary zu einer ersten bedeutsamen, wenn auch nicht umfassenden efinition des Unternehmens: «Il a essayé, pensai-je, d'élever nfin une page à la puissance du ciel étoilé.» — Dies ist wörtlich nehmen. Mallarmé hat als eine der zahlreichen im *Coup de dés* ereinigten Methoden dichterischen Ausdrucks die Uebertragung es gestirnten Himmels auf das Papier durchgeführt, nicht nur in er Aehnlichkeit des Anblicks, wo verschiedene Grösse, Typus, nordnung usw. die Mannigfaltigkeit der Sternerscheinungen achahmen, auch die im Raum waltenden Gesetze dauernder Ordung sind in strengen Beziehungen der, Sternhaufen bildenden, Vortgruppen innerhalb ihrer selbst und zum umgebenden Ganzen eproduziert; und der Dichter hat sich an dem übermenschlichen ersuch erschöpft, die Beziehungs-Variationen unter den Gebilden es von ihm geschaffenen Himmels nicht weniger zahlreich und nnvoll sein zu lassen als sie es am grossen sind. Die elf Seiten es Gedichtes, — man muss, wie Claude Roulet ausführt, die beien gegenüberstehenden Seiten als ein Ganzes betrachten und von nks nach rechts lesen —, lassen sich so als Himmelstafeln bearachten; eine Annäherung an den «Sinn» wäre auf diese Art alerdings nicht leicht, erst auf der letzten Seite vereinen sich Text

[1] *Le coup de Dés*, in: *Variété II*, p. 193—202.

und Bild zur Erscheinung eines bestimmten Sternbildes, das klar herrschend hervortritt.

Folgen wir dem Gang der Fabel, so sehen wir auf diesen Sterntabellen bald bestimmte Figuren sich abzeichnen, in denen das jeweils herrschende Denkbild sichtbar wird: ein schräg klafternder Vogel, geometrische Figuren, vor allem immer wieder die Woge, die sich aufrichtet, rollt und zusammenbricht, während die tanzende Schaumfeder auf ihrem Kamm scheinbar unzerstört verharrt.

Gleichzeitig haben wir in diesen elf Seiten — Mallarmé sagt es im Vorwort — eine Partitur zu sehen, die Partitur der symphonisch geführten Ideenbewegung, innerhalb derer die durch das Ganze verstreuten «arrêts fragmentaires» eines Haupt-, eines Neben- und zahlreicher beiläufiger Motive durch verschiedenes Druckbild kenntlich gemacht sind.

Hier hat der Exeget den ersten Zugang zu seiner Aufgabe, und sinngemäss beginnt Claude Roulet mit der Herausarbeitung und Interpretation der Motive (das herrschende ist im Titel ausgesprochen), die an sich ohne die Erweiterung durch den umgebenden Text sibyllinisch bleiben würden. Die erste Hälfte von Roulets Buch, und seine Hauptleistung, ist eine Interpretation des Textes, eine «élucidation», die das Gedicht aus seinem eigenen Zusammenhang mit angespanntester Treue zu erhellen sucht. Roulet gibt eine Art Interlinearversion, wobei der unabsehbare Funktionsreichtum des Textwortes nur durch vielfache Umschreibung aufgewogen werden kann. Was der Dichter in vielleicht jahrzehntelanger Arbeit in den fast unsichtbaren Bereich absichtsvoller Auslassung, wirkender absence, funktioneller Andeutung entrückt hatte, wird vom Ausleger in seinen Hilfskonstruktionen wieder sichtbar zu machen; dies alles in die zusammenhängende Rede der Interpretation aufzunehmen, war unmöglich, so geht der Ausleger den Text ein zweites Mal an, in *Scholies*, die der Erörterung der Entfaltungsmöglichkeiten jedes einzelnen Wortes dienen, und hier hat er oft die glücklichste Hand und weiss uns entscheidend zu belehren.

Das Unternehmen, den Text in kursiver Weise zu interpretieren, ist in seinem Erfolg schon dadurch auf nur bedingte Wahrscheinlichkeit beschränkt, dass diese Anschauungsweise — die kursive — durch mehrere sie durchkreuzende in der Schwebe gehalten wird. «Tout se passe, par raccourci, en hypothèse; on évite le récit» heisst es in Mallarmés Vorwort, und Roulet selbst weist auf das zweimalige «comme si» in der Mitte des Gedichtes hin, das, ausserhalb eines syntaktischen Zusammenhangs stehend, das Hypothetische des Vorgangs umständlich deklariert. — Und doch müsste alles unverständlich bleiben, wenn nicht wenigstens der Schatten

ener Erzählung als Basis gefunden würde. Der Fabel, wie sie Rou-
t, mit Ueberwindung unzähliger Schwierigkeiten, herausliest,
olgt man zunächst gern; er lässt uns innerhalb des Meer- und
ternenschauspiels, das auch dem weniger Eingeweihten sich zeigt,
en Vorgang einer Weltkrise erblicken, ja die enorme Abkürzung
les Weltgeschehens, und dies scheint Mallarmés Wort von der
phischen Erklärung der Erde, die das eigentliche literarische
piel sei [2], zu bestätigen. — Es wäre unmöglich, Roulets Inter-
retation anders als Wort für Wort zu folgen; wir können deshalb
ur das sich schliesslich ergebende Gesamtbild betrachten. Roulet
glaubt ein dreiteiliges Drama zu erkennen, in das Mallarmé die
esentlichen Vorstellungen der jüdisch-christlichen Religion in
ner ins Naturhafte zurückverwandelten Form und natürlich ohne
ersönlichen Glauben hätte eingehen lassen:

a) Reich des alten Gottes (le Maître) und sein von Anfang an zum Scheitern verurteilter Herrschaftsanspruch über das Meer (die Materie).
b) Reich des Sohnes (le Nombre), der als Woge den Alten stürzt, nachdem er ihn dazu gebracht hat, in seiner feindlichen und nie ganz verwirklichten Vereinigung mit dem Meer, ihn, den Sohn, zu erzeugen.
c) Nach dem Untergang, oder der Subtilisierung, auch des Sohnes, Reich des Zufalls, der nichts anderes ist als der in ironisch-pathetischem Prozess entlarvte Nombre.

Diese Dreiheit umrahmt von Vorspiel: Hervortreten der Welt den Raum (Coup de dés) — und Nachspiel: Eschatologie, ein tztes Sternbild am Pol des leeren Raumes, das mit leuchtendem iger auf dem Zifferblatt des Nichts die Summe der Zeit voll-det und das Heranrücken der letzten Mitternacht verkündet.

Die Deutung der erhabenen letzten Seite, der geglücktesten des *Coup de dés* war dadurch erleichtert, dass ihr Mitternachtsthema hon seit Mallarmés Avignoneser Zeit, seit *Igitur* vorbereitet war. eber die drei Hauptabteilungen ist zu sagen, dass in ihrem Ab-uf Vorstellung und Bewegung immer komplizierter, abstrakter erden und dass in gleichem Masse die am Anfang überzeugende eutung Roulets hier zu massiv erscheint und oft der genügenden rundlage entbehrt. Ausser Zweifel ist der triadische Bau des edichts; Mallarmé bleibt damit innerhalb der Zwangsvorstellung s 19. Jahrhunderts vom dreigestuften Ablauf jeder Entwicklung. Das Gedicht ist, nach Mallarmés eigenem Wort, eine Ode, —

[2] in *Lettre à Verlaine*, gewöhnlich als Autobiographie zitiert, als Vorwort gedruckt bei Roulet.

also Strophe, Antistrophe, Epode. Hierauf baut Roulet, in einem Kapitel «L'architecture du Coup de dés» weiter und setzt zunächst den Bau der Ode gleich mit These, Antithese, Synthese. Hier wird es schwerer, mitzugehen. Wie kann der letzte Teil mit seinem Zusammenbruch, seinem Ausmünden alles Geschehens in Abwesenheit («une élévation ordinaire verse l'absence»), wie kann er Synthese sein! Noch stärker wird der Zweifel angesichts der folgenden, an sich verführerischen Aufstellung:

Strophe	Il y est surtout question de Dieu C'est le règne de Dieu C'est la Thèse C'est l'Etat mytho-théologique C'est le Passé
Antistrophe	Il y est surtout question du Nombre C'est le règne du Nombre C'est l'Antithèse C'est l'Etat scientifique C'est le Présent
Epode	Il y est question de la fin du monde et d'une C'est le règne du Hasard [Constellation C'est la Synthèse C'est l'Etat mystique C'est l'Avenir et l'aurore de l'Eternité

Wieder ist es vor allem der letzte Absatz, Epode, der fragwürdig erscheint. Wie lassen sich die Begriffe Hasard, Synthèse, Etat mystique sinnvoll übereinander bauen? Roulet sucht seine Aufstellung in einem neuen Kapitel *Examen III du Coup de dés* zu stützen, wo es zu diesem Abschnitt heisst (pag. 138):

> Apocalypse
> Dégradation du mouvement (la mer est presque calme)
> Règne conjoint du hasard et de la matière. Liquidation par ces deux puissances du reliquat des vieux concepts religieux, qui ont fait faillite.
> etc.

Der Ausdruck «règne conjoint du hasard et de la matière» soll den Begriff Synthese stützen, aber dies lässt sich kaum begründen durch den Text, der hier beherrscht ist vom Schluss des Nebenthemas: «rien n'aura eu lieu que le lieu» und der Vorstellung von der «Neutralité identique du gouffre», «ces parages du vague en quoi toute réalité se dissout». Jedenfalls wäre die vorgebliche Synthese weit entfernt, eine Vereinigung von dem zu sein, was da

Wesen der These und der Antithese, — Reich Gottes, Reich der Zahl —, ausmacht. Auch scheint es undenkbar, dass Mallarmé gerade den Zufall und die Matiere, deren Wesen für ihn ohnmächtige absence ist, als tätige Mächte eingesetzt haben sollte, die mit Ueberresten fallierter Religionen aufräumen. Auf schwachen Füssen steht auch die Theorie über die Antistrophe. Die christischen und zugleich luziferischen Züge des Sohnes, des Nombre, die Roulet aus dem Text herausliest, sind unvereinbar mit einer Vorstellung vom zweiten Reich als eines Etat scientifique, und auch die beiden Erscheinungen des «ultérieur démon immémorial» als Prinz Hamlet und als Sirene tragen nichts zur Bestätigung bei, sondern bleiben so rätselhaft wie nur je zuvor; die Beiziehung des Sonetts *A la nue accablante tu*, das Roulet im übrigen überzeugend als Vorstufe des *Coup de dés* erweist, trägt doch zu diesem Punkte nichts bei, denn es gelingt Roulet nicht zu beweisen, dass mit dem «flanc enfant d'une sirène» wiederum die Zahl gemeint sei.

Es bleibt nach der Deutung, so sehr sie uns in den Einzelheiten zu erleuchten vermag, sehr viel mehr Ungewissheit zurück als die bestehenden Tabellen Roulets es uns glauben lassen möchten, wo eben nur dank Systemzwang alles so genau aufgeht. Zweierlei ist zu bedenken: die Ironie des Dichters, die eine so starre Konstruktion kaum ungestört gelassen haben würde, — und die Tatsache, dass Mallarmé nicht so sehr in Ideen, als in Bewegungen fortschreitet, wie es eine glänzende Bemerkung von Gaston Bachelard[3] ausspricht: «Chez Mallarmé, la dialectique règne sur des mouvements: elle s'anime au centre même des mouvements inspirés. Dans une œuvre mallarméenne, le mouvement, toujours, reflue sur lui-même.» Fügen wir hinzu: diese Bewegung geht ausserdem bei Mallarmé in der Regel nach unten (der im *Coup de dés* oft wiederholte Zusammenbruch der Woge und das Bild des Malstroms ist hier ein Gleichnis); und so scheint es auch erlaubt, gerade auf Grund von Roulets Einzel-Erläuterungen, in unserem Gedicht einen dreifach gestuften Abstieg zu sehen. Elemente christlicher Mythologie sind fraglos dabei verwendet, vor allem dort wo die Generation des jüngeren und doch unvordenklichen Dämons aus dem alten Meister in der Form einer Parodie der Inkarnation Christi gegeben wird. Der Umstand, dass die Vereinigung des Meisters mit dem Meer, aus der der Sohn hervorgeht, ein Missverständnis war, indem das Meer vom Meister Erlösung erhoffte,

[3] *La Dialectique Dynamique de la Rêverie mallarméenne*, in *Mallarmé*, Le Point 1944.

er aber es unterwerfen wollte, deutet auf eher manichäische Vorstellungen; dass aber diese Vereinigung überhaupt nicht eigentlich vollzogen wurde, sondern «une chance oiseuse» blieb, dass andererseits der Meister schon bei seinem Auftauchen auf unwirklichem Schiff seiner Macht sich nur noch erinnert, das gehört zu Mallarmés Grundtendenz, jede feste Vorstellung sogleich ins paradoxe Reich der absence zu entführen; und wäre der *Coup de dés* wirklich die Spiegelung einer Weltgeschichte von Kosmogonie zu Apokalypse, wie es Roulet haben will, so doch nur unter dem Formgesetz dauernder ironischer Selbstverflüchtigung, niemals als korrekt gleichmässiger Bau. Vielleicht hat aber Mallarmé, wie nach ihm Valéry, der Theologie und Philosophie nur «ein wenig von ihrer Farbe entleihen wollen». Man kann unter dem Schleier mythologischer Vorstellungen im *Coup de dés* die zusammenbrechende Bewegung einer Schaffenskrise und damit vielleicht die Entstehung des Gedichtes selbst dargestellt sehen, — das als Sternbild am Schluss erschiene —, wie sich in ihm ja jedes Motiv selbst darstellt und in Aktion umsetzt. Der Ausdruck «cette conjonction suprême avec la probabilité» bezeichnet das Gesetz, unter dem Mallarmés heroische und problematische Bemühung um dieses Werk stand. Dem eigentlichen, schon dem versagenden Urteil der Unmöglichkeit unterworfenen Schöpfungsvorgang in der Strophe folgt, als Reich des Nombre, das mehr oder weniger selbsttätige Dasein des sich in unendlichen Variationen des Möglichen spiegelnden und immer von Zusammenbrüchen (die Woge auf der untern Seitenhälfte) umgebenen Werks, «prince amer de l'écueil», und schliesslich die Katastrophe, indem auch Zahl und Mass zu machtlosem Zufall entlarvt werden. Und doch, als paradoxes Ergebnis der katastrophal zur Abwesenheit führenden Bemühung, am Ende das Sternbild in der Nähe der Mitternacht.

Die Deutung des Gedichtes darf jedenfalls einen ideellen Zusammenhang nur als eine Denkbarkeit — von vielen — herauslesen wollen; es gehörte zur Kunst Mallarmés, die «Gleichungen seines Traums» unendlich vielen Einkleidungen zugänglich zu machen. N i c h t hypothetisch dagegen, sondern für immer vor unsern Augen befestigt, ist der Zusammenhang der Bewegung, die Erscheinung des Werks, die so vielfältig verdichtet ist, dass sie von fast zahllosen Ansatzpunkten her immer aufs neue entfaltet werden müsste. Roulet beginnt denn, nach beendeter Interpretation, seine Arbeit von neuem, indem er das ganze Gedicht aus seinem schwierigsten Teil, seinem Herzstück, wieder ableitet: es ist der «Sternhaufe» (pag. 9, oben rechts), wo, als Erörterung der Natur des Nombre, alle Themen in einer Fuge rein logischer

Variationen zusammengefasst sind, auf dem Hintergrund eines fern blinkenden, auch seinerseits der Abstraktion angenäherten Sternhimmels («hallucination éparse d'agonie», «quelque profusion répandue en rareté», «évidence de la somme»). Aus dem dauernden Konjunktiv dieser Sätze und dem regierenden Vorbehalt, dem sie untergeordnet bleiben (wenn der Nombre das alles wäre, so wäre er doch der Zufall), ergibt sich eine neue Bekräftigung der hypothetischen Natur aller Vorgänge.

Noch schwieriger wurde die Arbeit des Exegeten gegenüber dem, was Mallarmé (im bekannten Brief an Verlaine) den unpersönlichen und lebendigen Rhythmus seines Buches genannt hat. Unpersönlich, denn er ist nicht psychologisch vom Dichter her bedingt, sondern ist — unter Ueberwindung seiner Person — die einsmässige Aeusserung des Vorgangs selber. So wenigstens Mallarmés übermenschliche Absicht. Und dieser Rhythmus spricht in allem und jedem. Die Woge ist nicht nur genannt, sie ist auch Bild, ja sie erscheint, — Roulet macht darauf aufmerksam —, beim Umwenden der hohen Blätter des Buches. Alles wird aktiviert, bis zur Tätigkeit des Lesers, dessen über die Zeilen wandernder Blick die Meeresbreite wiederholt. Vor allem aber gerät die Sprache in bisher unerhörter Weise unter das Gesetz des Rhythmus: die einzelnen Absätze (arrêts fragmentaires) der verschiedenen Motive stehen nicht nur innerhalb ihres eigentlichen Satzes, sondern verbinden sich mit dem sie umgebenden laufenden Text zu neuen Sinnzusammenhängen, sind also nicht nur syntaktische, sondern ebensosehr musikalische, oder algebraische, Bestandteile. Am weitesten geht diese Entfernung vom lebendigen Sprachgebrauch in der erwähnten logischen Fuge, wo um den Kern von fünf konjunktivisch gesetzten Verben neun Sätze geordnet sind, die durch verschiedenartige Unterteilung zu sechzehn Kombinationen kaleidoskopartig umgruppiert werden können, von denen jede eine eigene Hypothese über die Natur des Nombre ausspricht (Roulet 103 bis 113). Aber auch der weniger entfremdete Satz des laufenden Textes ist, weit über die in *Divagations* versuchten syntaktischen Neuerungen hinaus, dehnbar gemacht, der Ordnung der Seite untergeordnet und oft durch selbständige Propositionen unterbrochen. Roulet charakterisiert ihn ausgezeichnet: «La phrase, par ses nombreuses ruptures de construction, revient sur elle et passe sous soi comme de l'osier tressé, de sorte qu'elle dessine un enchevêtrement d'ondulations grosses, courtes et serrées.» (p. 152.)

Eine solche Poesie ist kaum mehr da für die Stimme und das Gedächtnis; sie ist da für das Auge, das allein die vielfach verwobenen Zusammenhänge einer solchen Seite erfassen kann und

wirkliche Erschütterungen davon empfängt; sie ist auch nur da, solange sie vom Empfänger in Aktion umgesetzt wird, sie setzt im Leser gleichsam das Orchester einer Symphonie voraus, das ihre Partitur verwirklicht. Mallarmé will auch ausdrücklich unterschieden haben zwischen Werken dieser Art (wenn es hier einen Plural geben kann), die das Individuelle übersteigen, und der daneben weiter bestehenden mehr privaten Poesie, an der er mit seinen Sonetten teilhat.

Roulet gibt in der zweiten Hälfte seines Buches in drei Kapiteln *(Structure du poème, Examen du poème, Aspects esthétiques du poème)* eine Vorstellung von der unentwirrbaren Dichte der hier vereinigten konstruktiven Absichten. Es bleibt ihm dabei nichts anderes übrig als das bis zur Identifikation Verschweisste auseinanderzunehmen und z. B. den lithographischen Aspekt, den photographischen Aspekt, den musikalischen Aspekt gesondert zu betrachten. Er erschöpft diese Fragen nicht, wie wäre das möglich? sondern beschränkt sich darauf, einen Einblick in ihre Bedeutsamkeit zu geben. Sie sind zu vereinigen in dem Mallarmé wesentlichen Begriff der «intimation»: seine Poesie soll nichts direkt mitteilen, sondern durch subtile Mittel auf den Empfangenden so einwirken, dass die gemeinte Vorstellung in ihm erweckt wird, nicht als roher Begriff, vielmehr als poetischer Verwandlung fähige fliehende Vision. Diese Mittel sind hier das suggestive Bild der Seite, das im Detail der einzelnen Wortgruppe seine Entsprechung hat im vielsagenden Kalligramm, und vor allem die von der Musik her genommene symphonische Insinuation.

Roulet behandelt diese Fragen intern, d. h. er geht nirgends über die Erörterung der Funktion eines Motivs im vorliegenden Ganzen hinaus; — Eluzidation, nicht Kritik. Hingegen führt er den Leser überall dorthin, wo die kritischen Fragen sich zu stellen beginnen, deren Behandlung einst auf der hier geleisteten Arbeit wird aufbauen müssen.

Der *Coup de dés* ist über seinen eigenen poetischen Bereich hinaus eine grosse historische Erscheinung; die Auflösung lebloser religiöser Vorstellungen zum phantomhaften Bild einer entfesselten Wogenwüste, die ihrerseits zu Zufall und Abwesenheit verflüchtigt wird, und parallel dazu die Auflösung der Form, — und der verzweifelte Wille, der, zum voraus besiegt, versucht, gerade aus dem Zerfallenen, ohne Glauben und ohne lebendigen Gehalt, das katastrophale Bild seiner Welt zu höherer Dauer, ja zur Ordnung der Sterne zu erheben, — den Sinn dieses Schauspiels wird eine historisch-kritische Betrachtung, wenn sie einmal gewagt wird, zu erfassen haben.

Julius Rütsch.

GLOSSEN

VALÉRY: FÉERIE

La lune mince verse une lueur sacrée
Toute une jupe d'un tissu d'argent léger,
Sur les bases de marbre où vient l'Ombre songer
Que suit d'un char de perle une gaze nacrée

Pour les cygnes soyeux qui frôlent les roseaux
De carènes de plume à demi lumineuse,
Elle effeuille infinie une rose neigeuse
Dont les pétales font des cercles sur les eaux...

Est-ce vivre? ... O désert de volupté pâmée,
Où meurt le battement faible de l'eau lamée,
Usant le seuil secret des échos de cristal...

La chair confuse des molles roses commence
A frémir, si d'un cri le diamant fatal
Fêle d'un fil de jour toute la fable immense.

Die a- und e-Laute beschwören den nächtlichen Traum aus dem Urgrund des Wassers an die Schwelle des Bewusstseins herauf, dass er im Kreise des heiligen Zaubers in schwarz-weisser Dämmerung mächtig und unberührt steht.

«Est-ce vivre?»

Nur das Härteste kann die Spannung der gläsernen Starrheit lösen; nach dem ankündigenden Ruf der o-Laute (confuse des molles roses commence) ritzt das spitzige i (frémir, si d'un cri le diamant) die rote Linie durch den magischen Kreis, und mit dem Schrei der Geburt erwacht das Fleisch aus dunkler Ohnmacht zum farbigen Leben; der klagende Laut aber des gepressten «immense» gilt dem Verhängnis, dass «vivre» nur dann ist, wenn der Lichtstrahl den reichen Ort des Möglichen trifft und in ihm immer nur e i n e s, dieses aber zum Fortgang entscheidet.

(Pour les couleurs voir Rimbaud: a noir e blanc i rouge.) F. M.

HCH. V. KLEIST: DER FINDLING

Diese Verstellung, diese scheinbare Gleichgültigkeit, schien ihm der Gipfel der Frechheit und Arglist, und kaum war sie ihm aus dem Gesicht, als er schon lief, einen Hauptschlüssel herbeizuholen, und, nachdem er die Umringung, mit scheuen Blicken, ein wenig geprüft hatte, heimlich die Tür des Gemachs öffnete.

Die ganze Wut Nicolos steckt in den drei Ausrufen des Satzanfangs. Man hört diesen Bericht fast als direkte Rede. Die drei Satzteile verlängern sich zudem wie die wachsende Fassungslosigkeit Nicolos, und bei «Arglist» ist ein Stillstand erreicht, der unmittelbar das Ausgehen der Sprache ausdrückt. Das Zeitadverb hierauf reisst das Bewusstsein des Tatbestandes wieder herauf, und nun handelt Nicolo wie im Sprung: das «kaum ... als» wirkt wie gleichzeitig, das «und» unterbricht den Lauf, der eingeschobene Satz, selber wieder unterbrochen, gleicht dem kontrollierenden Blick, den Gang hinauf, hinab und zurück zur Tür, die nun heimlich geöffnet wird. A. H.

ANGELO POLIZIANO: STANZE PER LA GIOSTRA (LXXVIII)

Trema la mammoletta verginella
Con gli occhi bassi onesta e vergognosa:
Ma vie più lieta più ridente e bella
Ardisce aprire il seno al sol la rosa:
Questa di verde gemma s'incappella:
Quella si mostra allo sportel vezosa:
L'altra che'n dolce foco ardea pur ora
Languida cade e il bel pratello infiora.

Das Rosenlied, das Polizian in der Morgenfrische des Quattrocento singt, wie es in der Mittagsglut der Renaissance Ariost und Tasso in ihrem Verdämmern tun werden, lässt in einer einzigen Stanze seine reine Kurve aufsteigen und fallen. Wunderbar ist, wie der Dichter das naturhafte Werden und Vergehn zum Bewusstsein bringt, indem er die durchgehende Bewegung auf die verschiedenen Blumen verteilt. Wie Watteau im *Embarquement pour Cythère* die Phasen der Liebeswerbung in den verschiedenen Paaren darstellt, anhebend mit der auf dem Rasen Sitzenden, der ihr Kavalier aufhelfen muss, über die Stehende, die sich noch im Arm ihres Partners zögernd umwendet, bis zu den immer mehr von der blauen Ferne hingerissenen Liebenden — auch eine Kurve von unendlich lockender Bewegtheit —, so verwandelt auch Polizian, im Augenblick, wo er das visionäre Reich der Venus beschreibt, fliessendes Leben in ein stehendes Gemälde. Das Schicksal der Rose ist aber kein blosses Bild und Gleichnis. Die Natur ist für die neue Zeit das Gesetz des Lebens. Sie nimmt das Menschliche mit in ihren Lauf. In ihr allein entfaltet sich in seiner ganzen Reinheit der Bogen des Daseins. T. S.

NIETZSCHE, ZARATHUSTRA, VORREDE 5

Ich sage euch: man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.

Der Vortakt führt die nachfolgende Lehre mit aufmerken lassender Feierlichkeit ein als etwas, was über gewöhnliche Aeusserungen hinausgehen und Wesentlichstes betreffen wird. Er verleiht ihr zugleich dadurch, dass ein Ich sich prophetisch zu ihr bekennt und sie kündet, eine gewisse autoritative Beweiskraft, er nimmt sogar durch den Anklang an das «Ich aber sage euch» mancher Christusworte von vornherein Evangeliumsrang für sie in Anspruch. Da diese Lehre jedoch dem Evangelium gänzlich fremd ist, ja noch ehe man sie vernommen hat als eine ihm fremde erwartet werden darf, so tönt sich in eins damit auch schon Rivalitätsbestreben gegenüber dem Christentum an. Nicht nur unchristlich freilich, sondern überhaupt jedem vertrauten Weltbild konträr, zunächst irritierend, durch seine mutige Neuheit jedoch den angeschlagenen Prophetenton jetzt eigentlich erst rechtfertigend, wirkt es nun, wenn mit dem ersten akzentuierteren Wort das Chaos nicht, wie sonst, als etwas Minderbewertetes erscheint, als etwas, was glücklicherweise längst nicht mehr ist oder, selbst wenn es ist, nicht sein und bekämpft werden sollte, sondern im Gegenteil als etwas eminent Begrüssenswertes, an dessen Nochbestehen höchste Möglichkeiten hängen und mit dessen — vielleicht einmal eintretendem — Nichtmehrbestehen alle Hoffnung schwinden müsste. Allein nicht von einem naturhaften Chaos ist die Rede, sondern, in zunächst unser Ueberraschtsein noch steigernder Verinnerlichung, von einem seelischen und geistigen. Dem geistigen Menschen wird etwas über die Bedingung, unter der er den Uebermenschen aus sich hervorbringen kann, mehr, es wird ihm ein Gesetz und Geheimnis nicht nur dieser seiner höchstdenkbaren Schöpfung, sondern der Produktivität überhaupt verraten. Und nur als geistige Menschen verstehen wir ja auch die Metapher und wissen, dass nach Hesiod das Chaos die ersten Anfänge der Welt «geboren» hat und dass die Welt unseres Sonnensystems aus kreisenden Sternen besteht. Aber nicht Sterne überhaupt, sondern, als prägnantes Sinnbild vor allem der e i n e n weltwichtigen vom Menschen erwarteten Tat, nur e i n e n Stern soll unser Chaos gebären: der zweite stärkere Akzent des Satzes steht damit zugleich dem ersten nicht nur dem Sinne nach, sondern auch stilistisch als ebenfalls singularisches Substantiv gleichgewichtig gegenüber. Allerdings scheint dem Gesamtsinne nach dieser zweite Akzent sogar schwerer zu sein und das Chaos nun doch wieder ins Negative und

Dunkle absinken zu lassen: es dient gewissermassen nur als die notwendige Folie, aus der sich die Helligkeit des ersehnten Sterns heraushebt. Dass aber dieser Stern nicht ein gesetzmässig kreisender, auch nicht etwa ein friedlich leuchtender, sondern dass er ein tanzender Stern ist, setzt doch das Ungebundene und Irrationale des Chaos als ein Unmissbares auch ins scheinbar Kosmische hinein fort, erinnert an die beschwingte Leichtigkeit, mit der nach Nietzsche auch sonst der höhere Mensch sein Leben führen soll, und tanzt zugleich aus dem deutbaren Sinngefüge des Vergleichs heraus ins alldeutig-bildhafte, auf philosophische Lehrmeinung nicht mehr zu reduzierende Symbolreich der Dichtung. M. L.